Università degli Studi di Padova

Sede amministrativa: *Dipartimento di Sociologia- Università degli Studi di Padova*
Sede Consorziata: *Dipartimento di Scienze della Comunicazione - Università degli Studi di Bologna*

Dottorato di Ricerca in : *Sociologia: Processi Comunicativi e interculturali nella sfera pubblica*
Ciclo: XXI

IL VIDEO PARTECIPATIVO

dalla comunicazione sociale alla socializzazione della comunicazione.

Coordinatore: Prof. Salvatore Lamendola
Supervisore: Prof Pina Lalli

Dottorando: Stefano Collizzolli

“Tutti gli usi della paro per tutti mi sembra un bel motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo”
[GianniRodari, dalla “Grammatica della fantasia”]

1_ DEFINIZIONE DI VIDEO PARTECIPATIVO. IL FOGO PROCESS

1.1. Introduzione al capitolo

1.1.1 PERCHÉ UN'ANALISI DI SFONDO

Questa tesi presenta e discute cinque percorsi laboratoriali di produzione audiovisiva condivisa che si autodefiniscono di "video partecipativo".

Si tratta di un campo relativamente poco descritto, e non pienamente codificato in termini sociologici.

E' quindi necessario, per poter analizzare i casi, definire questo termine e descrivere il campo a cui si applica.

Si tratta di un lavoro a due fasi; nel corso dell'analisi verranno indagate le definizioni della situazione e del *frame* date dagli attori coinvolti all'interno di quattro processi

Preventivamente occorre provare a tracciare il *frame* più ampio, il campo, l'orizzonte nel quale non solo i progetti, ma anche l'analisi qui condotta traggono senso.

E' un lavoro complesso: non basta un rapido paragrafo introduttivo, occorre una trattazione più ampia., che si appoggerà su un primo caso, ricostruito sulla base dei documenti e non dell'etnografia.

E non basta un paragrafo introduttivo, ma occorrono un capitolo basato su di un analisi di caso ed un capitolo che tenta un approccio più complessivo ed analitico, perché è realmente difficile dare una definizione univoca di video partecipativo.

La molteplicità degli approcci di video partecipativo, la differenza di prospettive teoriche (nella maggior parte di casi, implicite), di professionalità coinvolte e di incrocio con altri campi (le scienze ed i metodi dell'educazione; la cooperazione internazionale; la (psico)terapia; la ricerca antropologica; l'attivismo politico e sociale) disegnano un campo ampio, frammentato, dai confini incerti.

Il fatto poi che esperienze riconducibili all'intreccio fra partecipazione e video si siano svolte in tempi diversi ed in luoghi diversi nel mondo, in maniera "caleidoscopica" (White, 2003), e spesso senza aver alcuna notizia l'una dell'altra (Huber, 1998) e ripartendo quindi in qualche modo da zero rende il campo ulteriormente sfuggente.

Tutto ciò suggerisce di iniziare con una definizione molto generale.

Chiameremo quindi video partecipativo (d'ora in poi, per adeguarsi ad una pur labile omogeneità che si riscontra principalmente nella letteratura anglofona, PV - Participatory Video), ampliando una definizione di Su Braden e Victor Young "un insieme di applicazioni alternative delle tecnologie audiovisuali in

progetti di sviluppo" o in progetti di intervento sociale e politico, "il cui scopo è di produrre cambiamento sociale" o trasformazione individuale. (Braden, Young, 1998).

Una definizione di questo genere ci permette per il momento di andare un po' avanti nel nostro discorso, ma non è di per sé sufficiente – tanto estensiva com'è da non definire quasi nulla riuscendo allo stesso tempo, come vedremo, ad escludere alcuni percorsi che ritengo invece opportuno far rientrare nel campo.

Da un punto di vista più applicativo, si può descrivere quello che succede in un progetto di PV raccontandolo come

> a scriptless video process, directed by a group of grassroots people, moving forward in iterative cycles of shooting–reviewing. This process aims at creating video narratives that communicate what those who participate in the process really want to communicate, in a way they think is appropriate. (Johansson *et al.* 1999, 35)[1]

Questa definizione operativa è più soddisfacente della prima; resta tuttavia l'esigenza di andare oltre il piano fenomenologico.

Una prima ragione, quindi, di dedicare molto spazio ad un capitolo iniziale introduttivo ad un'analisi di sfondo è quella di poter arrivare ad una definizione soddisfacente, per poter delimitare in modo utile il campo d'indagine.

Una seconda ragione sta nello stato dell'arte sul tema.

Manca infatti una convincente e completa ricostruzione teoretica del fenomeno: una letteratura per relativamente vasta si risolve in relazioni di singoli progetti (Ferriera 2006; Gilbert s.d.

; Gonzalo Olmos and Ramella 2005; Lunch 2004; Molony, Zonie, and Goodsmith 2007; Odutola 2003; Riaño 1994; Rose 1992; Snowden 1983);; Nathanials, 2006; et cetera), e manuali (Braden and Than 1998; Chambers 2003; Clive Robertson and Shaw 1997; Lunch and Lunch 2006)

Anche il contributo più strutturato nel campo, il volume editato da Shirley (White 2003), pur essendo completo e prezioso, soffre del fatto che "il suo contributo teoretico è limitato. E' un libro sulla pratica, più che sulla teoria. E, come tale, non tiene assieme i numerosi c*ase studies* in una forte struttura teorica" (Pink 2004).

Del resto, lo scopo del libro, più che di fornire "definizioni e teorie accademiche" è quello di "condividere esperienze su progammi pratici ed innovativi a livello di base" "(Balit 2003) :9

Questo è un limite comune alla maggioranza delle narrazioni riguardanti il PV; limite comprensibile, dato che il PV è un insieme di pratiche essenzialmente operative ed estremamente situazionali ed idiosincratiche.

Per queste due ragioni, tutta la prima parte della tesi sarà dedicata ad un'analisi di sfondo del fenomeno, che vorrebbe essere allo stesso tempo una sua completa ricostruzione ed una mappatura orientativa.

---

[1] Un processo di produzione video senza sceneggiatura prestabilita, diretto e prodotto dal basso (*grassroots*), che si sviluppa in un movimento ciclico di ripresa e visione delle immagini. Lo scopo del processo è quello di creare delle narrative audiovisuali che comunichino ciò che i partecipanti al processo realmente vogliono comunicare, nel modo che a loro sembra adeguato. (Johansson *et al.,*1999, 35)

Il punto di partenza non sarà però una teoria.

Fare video infatti è raccontare storie. Il PV è raccontare storie assieme, costruire o ricostruire narrazioni che possano divenire – per gruppi umani più o meno grandi, più o meno estesi nello spazio, più o meno accomunati da legami comunitari – mitopoeitiche (wu-ming 2002).

Non pretendo certo di costruire mitopoiesi in un testo accademico; ma tradirei le mie stesse premesse se, preventivamente alla discussione teorica già accennata, non partissi da un racconto: sarà il racconto del *Fogo Process* (processo di Fogo), generalmente citato come modello e, per certi versi, primo esempio, dell'approccio del PV. (Satheesh 2002a), (MacLeod 2004) (Bessette 2006), (Crocker 2003); (Riaño 1994); Media Development, 1989; ; (Huber 1998; Scott 2002) – per citarne solo alcuni)

Per *Fogo Process* si intende il lavoro coordinato da Don Snowden, Colin Low e Fred Earle, canadesi che sono stati pionieri nell'idea di utilizzare il medium del cinema per sviluppare un approccio di sviluppo di comunità centrato sugli appartenenti stessi alla comunità. (Quarry, 1984)

Il percorso si è svolto nella piccola isola di Fogo, sulle coste della Terranova canadese.

Da questo racconto emergeranno le prime ipotesi di lavoro, la prima sintesi di cosa si possa intendere per PV e di quali questioni siano aperte da tale approccio.

Ulteriore compito della prima parte della tesi è quello di entrare nel vivo delle possibilità e degli *enjeux* strutturali e tipologici di un approccio di PV. Tale analisi non vuole avere pretese sistemiche; avrà piuttosto il compito di far emergere delle ipotesi interroganti, delle tracce di categorizzazione di fenomeni, pratiche, azioni sociali e significati che ruotano attorno al campo, da mettere in gioco nello svolgimento della tesi dedicato alle analisi empiriche di caso.

Per individuare le azioni sociali che mi aspetto di incontrare nelle analisi di caso ho utilizzato i tre testi più sistematici sull'argomento (Shaw e Robertson, 1997; Harding, 1997;)

Non è un caso, dato il carattere operativo già segnalato delle pratiche di PV, che questi testi siano, esplicitamente o implicitamente, dei manuali.

I manuali sono prescrittivi; quindi, quelle che per me sono azioni sociali possibili, vengono presentate come modelli, come tipologie compiute, compatte e coerenti di intervento – tipologie non alternative ma univoche, dato che ogni manuale presenta la sua.

Seguendo Huber (1998) ho ricavato una tipologia *terapeutica* dal modello di PV di Shaw e Robertson (1997); per dirlo con le parole di (Kawaya 1994) :142), in questo approccio: "come intervento sociale, l'uso del video è direzionato più verso la riflessività che verso l'azione o l'intervento politici diretti".[2] Una seconda tipologia è quella di *advocacy*: "l'uso sistematico del video come strumento per promuovere la giustizia sociale e la difesa dell'ambiente" (Harding, 2003, :23).[3] Nelle mani di un videoattivista, prosegue Harding

> una telecamera diviene una potente arma politica per contrastare la violenza della polizia; un sistema di montaggio si trasforma in un mezzo per fissare un'agenda politica

---

[2] Interessanti parallelismi possono essere individuati fra questa tipologia e la topida del sentimento di Boltanski.

[3] Questa tipologia è boltanskianamente afferente alla topica della denuncia. (Harding, 1997; Lunch 2006).

e un videoproiettore in un meccanismo per sensibilizzare l'opinione pubblica. (:23)

Una terza tipologia (Riaño 1994), (Okahashi 2000) può essere definita quella dell'approccio *dell'empowerment*. (Huber, 1998; White, 2003; (Crocker 2008)

Per *empowerment*, in questo caso, si intende l'utilizzo del processo di produzione audivisiva come strumento per far scoprire ad un gruppo o ad una comunità la propria possibilità di diventare protagonisti in un cambiamento possibile

Il punto di partenza si può trovare nell'elaborazione teorica e nelle pratiche pedagogiche di Paulo Freire (Freire 1981).

Coerentemente con quanto detto sopra sulla natura di questa indagine di sfondo, queste tipologie di PV, più come modelli di cui ricercare esempi compiuti nella ricerca empirica (alla caccia di un idealtipo sempre sfuggente e forse muto), saranno utilizzate come una mappa di differenti azioni sociali (più o meno concettualizzate e dichiarate) possibili agli attori dei processi di PV.

1.1.3 UNA DEFINIZIONE OPERATIVA

Communication that doesn't go both ways, doesn't go anywhere
Alan Alda

Ripartiamo dal punto a cui eravamo arrivati: chiamiamo PV un insieme di applicazioni alternative delle tecnologie audiovisuali in progetti di sviluppo, il cui scopo è di produrre cambiamento sociale. (Braden, Young, 1998).

Caratteristica comune a queste applicazioni è quella di porre l'accento sull'aspetto partecipativo del processo di produzione audiovisiva (Johansson, 1999b). Ciò che determina la possibilità d'impatto sociale di un video, in questo paradigma, non è tanto il suo argomento "sociale", quanto lo svolgersi sociale, collettivo e partecipato del suo farsi. (Bery, 2003).

Ci stiamo appoggiando a delle categorie molto ampie: tanto il concetto di *alternative*, quanto il concetto di *progetti di sviluppo* quanto il concetto di *cambiamento sociale* hanno un campo semantico larghissimo. Ed è bene che resti tale per il momento.

A partire da questa definizione operativa, possiamo ricategorizzare i modelli presentati nel paragrafo precedente a seconda del momento in cui si tematizza la possibilità di trasformazione sociale del video.

Abbiamo quindi esperienze che tematizzano le possibili ricadute sociali del processo di produzione (terapia), esperienze che tematizzano le possibili ricadute sociali del processo di distribuzione (advocacy) ed esperienze che tematizzano le possibili ricadute sociali tanto della produzione quanto della distribuzione[4] (empowerment).(Gumucio Dragon 2001)

[4] Pur adottando strategie di distribuzioni peculiari: cap. 3, §3

1.2. Il Fogo Process: precondizioni

Scelgo di diffondermi sul racconto e l'analisi del *Fogo Process* non solo per il suo carattere pionieristico, ma anche perché, nel corso della storia cosciente del PV ha assunto con il tempo un carattere paradigmatico, canonico[5].

Gli elementi del canone sono interessanti, dato che permettono di capire come un campo guarda a se stesso. Inoltre, essendo trasversalmente presente in quasi tutta la letteratura, il *Fogo Process* mi permette di tenere un punto di riferimento fisso, una sorta di minimo comun denominatore, in tutte le discussioni che seguiranno.

Il *Fogo Process* presenta infine il vantaggio analitico di presentare con grande chiarezza alcune delle caratteristiche base dell'approccio del PV.

Per *Fogo process* si intende un processo di film-making partecipato e di intervento comunitario che si è svolto sull'isola di Fogo, nello stato di Newfoundland, in Canada, principalmente fra il 1967 ed il 1969[6].

Sotto la guida di Don Snowden, responsabile del dipartimento di Extension della Memorial University di Newfoundland (MUN), il *field worker* Fred Earle, afferente allo stesso dipartimento ed il regista Colin Low, del National Film Board canadese (NCFB), hanno realizzato 28 brevi documentari, cercando, con il coinvolgimento degli abitanti, di creare un'immagine condivisa della vita nell'isola.

Tramite un percorso complesso di proiezioni e discussioni in tutti i villaggi dell'isola, questi film hanno originato un processo di autoriflessione ed *empowement* a livello locale che ha prodotto concreti risultati in termini di capacità comunitaria di prendere in mano collettivamente il proprio destino. (Huber, 1998)

Inoltre i film hanno costituito un decisivo mezzo di comunicazione con il distante potere politico centrale che stava pianificando lo spostamento di tutti gli abitanti in aree economicamente più vivibili.

In seguito al mutamento sociale originato anche dal percorso di ripresa, montaggio, proiezioni ed autoriflessione, il governo ha invece diretto i suoi sforzi ad aiutare gli isolani a restare là.[7] (Crocker 2003) (Crocker 2008)

Il *Fogo Process* è il punto d'incontro fra due mondi: quella della produzione cinematografica, rappresentato dal NCFB, e quello dell'intervento sociale istituzionale ed accademicamente fondato, la MUN. Questo intreccio resterà fondamentale per tutta la storia successiva del PV, e per tale ragione è opportuno indagarlo in profondità, e partendo da lontano.

Prima di entrare nel vivo del processo sarà quindi opportuno richiamare la storia del NCFB, descrivere rapidamente le modalità d'azione del Dipartimento di Extension della MUN e riassumere la situazione socio-economica dell'isola di Fogo.

---

[5] Altri punti di partenza potrebbero essere scelti: dal lavoro di Cesare Zavattini in Italia, per un cinema popolare e per la costruzione di una rete di "cinegiornali liberi" (2002, :976-997), a me più congegnale, alla pluriennale esperienza della FAO, (Huber, 1998 :47-70; FAO, 1987; Forest and Tree Newsletter, 1988-) istituzionalmente più rilevante.

[6] Il processo si era di fatto avviato prima, con l'incarico a Fred Earle come *field worker* nell'isola per il dipartimento di extension della MUN, ed è proseguito per tutti i primi anni '70

[7] A differenza che in percorsi successivi, e principalmente a causa di precisi limiti tecnici ed economici legati all'uso della pellicola, la comunità non è stata coinvolta con un ruolo da protagonista nella ripresa e nel montaggio, come dalla definizione operativa sopra ricordata di Johansonn (1999); tuttavia, non è azzardato sostenere che la stessa pensabilità di un tale coinvolgimento sia stata resa possibile dal lavoro pionieristico degli animatori del *Fogo process*.

1.2.1 JOHN GRIERSON ED IL NATIONAL FILM BOARD

Di tutte le arti, per noi il cinema è la più importante
Vladimir Ilic Lenin

1.2.1.1 Il cinema per educare le masse

Il National Film Board canadese, sicuramente la più grande agenzia nazionale e pubblica di produzione cinematografica del mondo, è stato fondato nel 1939, in seguito ad una consulenza chiesta dal governo allo scozzese John Grierson (Jones 1981).

Inizialmente, avrebbe dovuto essere uno staff di supporto e consulenza all'attività pubblica in campo cinematografico; ma lo scoppio della guerra e la conseguente e crescente richiesta governativa di film di propaganda (Gary Evans 1984) lo resero rapidamente uno degli *studios* più grandi del mondo, con uno staff che nel 1945 contava 747 persone. (McKay 1964)

Per comprendere la filosofia d'intervento del NCFB è opportuno ripercorrere brevemente la biografia intellettuale del suo fondatore e primo *film commissioner*.

Grierson, uno dei principali fra i primi documentaristi inglesi (a cui addirittura si attribuisce la prima diffusione del termine cinema "documentario"[8]),(Nichols 1991) era convinto che il cinema dovesse assumere una missione democratica e democratizzante di educazione civile, sociale e politica. (Evans 2005; Nelson 1988)

Erede di una tradizione presbiteriana e socialista tipicamente scozzese, nel corso della sua esperienza di lavoro giornalistico negli Stati Uniti (Evans 2005), Grierson entra in contatto con le teorie di Walter Lippmann, in particolare con quelle esposte nel suo saggio sull'opinione pubblica (Lippmann 1999).

Lippmann indaga le rappresentazioni collettive che hanno attraversato il periodo della Grande Guerra; il suo punto di partenza è la consatatazione che

> In qualsiasi società che non sia totalmente assorbita nei suoi interessi né tanto piccola che tutti siano in grado di sapere tutto ciò che vi accada, la idee si riferiscono a fatti che sono fuori dal campo visuale dell'individuo e che per di più sono difficili da comprendere. *(Lippmann, 1999 :41)*

E quindi,

---

[8] Si trattava di una recensione – di fatto un'amichevole stroncatura – del film "Moana" di Robert Flaherty, pubblicata sul New York Sun l'8 febbraio 1926: "Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value." : "Naturalmente, essendo un resoconto visuale della vita quotidiana di un ragazzo polinesiano e della sua famiglia, *Moana* ha un valore documentario." (citato in (Evans 2005))

> ciò che l'individuo fa, si fonda non su una conoscenza diretta e certa, ma su immagini che egli si forma o che gli vengono date *(Lippmann, 1999 :51)*

Esiste insomma un "ambiente invisibile", determinante per comprendere anche le azioni della vita quotidiana. Per farci un'immagine dell'ambiente invisibile dobbiamo ricorrere al lavoro di mediatori – ovvero, ai mezzi di comunicazione di massa.[9]

Naturalmente, come questi mezzi si comportino, quale immagine diano dell'ambiente invisibile, e come quest'immagine venga recepita dai destinatari, ovvero da colore che devono decidere (a tutti i livelli: governanti e cittadini elettori) divengono questioni chiave per capire se e come funziona la democrazia.

L'analisi di Lippmann si concentra su quello che allora era il *medium* principale: la carta stampata. I risultati sono piuttosto sconsolanti.

L'ottimistica risposta di Grierson si basa sulla fiducia nel potere del mezzo audiovisivo, in contrasto con la parola scritta.

Le articolazioni del suo ragionamento (Grierson 1972) sono le seguenti.

In primo luogo, non a caso Lippmann, pur essendo centrato sulla *parola*[10] parla costantemente di *immagini* del mondo, suggerendo una preminenza dell'aspetto visuale nell'attività intellettiva dei riceventi (Tranfaglia 1999). Ragionare direttamente per immagini sembra una via più diretta ed efficace.

In secondo luogo, Lippmann evidenzia tutti i problemi dovuti alla convenzionalità del linguaggio ed all'ambiguità delle parole:

> (…) Il linguaggio non è affatto un veicolo perfetto di significati. Le parole, come la moneta, vengono voltate e rivoltate, sì da suscitare una serie di immagini oggi, un'altra serie domani. Non c'è alcuna certezza che una medesima parola susciti nella mente del lettore esattamente la stessa idea che suscitò in quella del cronista (…).
>
> Tanto più ricco e sottile è (un) discorso, tanto più ne risentiranno i concetti, nel momento in cui verranno riversati in frasi fatte e quindi redistribuiti fra cervelli stranieri. (Lippmann, 1999 : 90-91)

Inoltre, le notizie e le narrazioni vengono sintetizzate e vengono appoggiate sugli stereotipi per renderle comprensibili. (Lippmann 1999 :103-174)

A queste argomentazioni, Grierson risponde con il carattere oggettivo dell'immagine, la sua adesione iconica ed incontrovertibile alla realtà fattuale, ed alla forza comunicativa e persuasiva che, accompagnata al commento che ne guida la contestualizzazione, essa possiede (Winston 2000a)[11].

---

[9] E' questo un tema che continuerà ad attraversare la storia degli studi sui MCM. Secondo Lazarsfeld, in media tendono a modellare per noi l'immagine del mondo che è più discosto e con il quale non abbiamo un contatto diretto e personale" (Lazarsfeld 1951):255.
Anche secondo Park "è in ambito definito di notizie piuttosto che rispetto al mondo con cui siamo in contatto immediato, che tutte le nostre azioni collettive – guerre, rivoluzioni e governi nazionali – sono perseguite" (Park 1955)

[10] (cfr. in particolare il capitolo alle pagg. 89-100, che attacca: "il mondo che non vediamo ci viene rappresentato soprattutto con le parole")

[11] Naturalmente, ad un punto di vista contemporaneo, questa posizione appare ingenua. La critica dell'iconismo ((Eco 1975)) verrà utilizzata nel procedere dell'argomentazione.

Infine Lippmann si concentra sulle barriere economiche, sociali e culturali che impediscono a tanti di accedere alle fonti di informazione:

> Ci sono interi settori, vastissimi gruppi, ghetti, isole e classi che hanno solo un vago sentore di ciò che accade. La loro vita scorre come su binari, sono rinchiusi nei propri affari, esclusi dagli avvenimenti più grandi, incontrano poche persone appartenenti a strati diversi dal loro, leggono poco. (Lippmann, 1999 : 72-73)

Grierson in risposta esalta il potere di penetrazione del cinema, la sua capacità di fascinazione e la possibilità che ha di raggiungere strati sociali illetterati. (Grierson 1947)

Quest'ultimo argomento resterà capitale per la pratica del PV.

In sintesi, insomma, Grierson riteneva che, per venire incontro alle necessità strutturali della democrazia di informare adeguatamente governanti ed agenti di governo, e di ridurre il gap di informazioni fra governanti e governati – in particolare per quanto riguarda tutte le nozioni riguardanti mondi distanti da quello della vita quotidiana - il mezzo più adeguato fosse quello cinematografico. (Grierson 1947; Grierson 1972)

Del resto, il tema dei nuovi mezzi di comunicazione come strumenti di educazione/manipolazione di massa è uno dei temi forti degli anni '20 e '30 del secolo (Wolf 1985); e Grierson né è uno dei primi e più convinti propugnatori in campo democratico.

E questo è un primo elemento di originalità: in quegli anni, le pratiche sperimentali più avanzate di uso dei MCM come strumento di propaganda sono praticate piuttosto nei regimi totalitari.[12]

Il secondo è la convinta opzione per un cinema documentario compromesso con il reale, per la ripresa delle cose "come sono" (anche superando l'evidente ambiguità insite in una posizione che, con occhi attuali, pecca di realismo ingenuo), piuttosto che per soluzioni, ampiamente più diffuse all'epoca, in cui giocavano un ruolo centrale elementi fittizi, retorici o estetici allo scopo di rendere più efficace il messaggio (Nichols 1991).

Questa posizione – affine a quella del Kine-Pravda di Dziga Vertov (Nepoti 1978; Nepoti 1988) – trova un'efficace sintesi nel dibattito continuo con il collega Robert Flaherty, a cui Grierson rimproverava il lirismo ed il tentativo di inserire nella ripresa del reale elementi allo stesso tempo intimistici ed universali:

> We have stuck out, against every temptation, and not without a grim measure of self-discipline, against the attractions of both romance and commerce, to the here and now of our own society. We have sought not the residuum of the ancient beauties, but the beginnings of new ones in the somewhat unlikely milieu of the chaotic present. We have believed with persistence that the first and last place to find the drama of reality is in what men today are doing and thinking and planning and fighting for. We have indeed found our field of observation and the rough patterns of our work in the clash of forces inside our own metropolitan community.[13]
>
> (Estratto dal dattiloscritto di un articolo intitolato:
> "'The Documentary Film' about the American documentary filmmaker Robert Flaherty", circa 1944

Dal 1929[14] al 1939, Grierson lavora in Inghilterra, con il ruolo di responsabile dell'unità cinema all'Empire Marketing Board, fondando di fatto il cinema documentario sociale nell'isola. (Nelson 1988).

---

[12] (Fino ad essere riconosciute come una delle caratteristiche fondanti della definizione di totalitarismo (Arendt 1967))

[13] Abbiamo rifiutato con forza, contro ogni tentazione, e non senza una rigida autodisciplina, l'attrazione della *fiction* e del commercio, per rivolgerci al qui e ora della nostra società.
Non abbiamo cercato il residuo delle bellezze antiche, ma gli inizi di quelle nuove, nell'immersione in un presente spesso caotico.
Abbiamo creduto con ostinazione che il primo ed ultimo luogo dove trovare il dramma della realtà è in ciò che gli uomini stanno facendo oggi, stanno pensando e progettando oggi, in ciò per cui stanno lottando oggi. Ed abbiamo trovato il nostro campo di osservazione ed i modelli grezzi del nostro lavoro nei conflitti della comunità metropolitana in mezzo alla quale viviamo.
(Come ovunque, dove non diversamente specificato, la traduzione in nota è mia).

[14] Anno in cui dirige il film *Drifter*, resoconto in presa diretta e con chiari scopi educativi della vita e del lavoro all'interno dell'industria inglese della pesca del merluzzo.

E' dunque un personaggio ormai dotato di una forte professionalità, di idee molto chiare e di una grande abilità nel rapporto con i poteri pubblici quello che sbarca in Canada nel 1939 e riesce a trasformare la prevista piccola agenzia di consulenza in una realtà fondativa nel campo di cinema sociale.

L'intreccio fra cinema e scienze sociali è da sempre costitutivo del NCFB: dello staff fanno parte, fin dai primi film girati per sostenere lo sforzo bellico canadese e convincere anche gli statunitensi ad entrare in guerra, anche scienziati sociali, con il compito esplicito di "sviluppare un educazione integrata alla cittadinanza pratica" (Evans 2005; Gary Evans 1984).

Nonostante la fervida fede democratica di Grierson questa collaborazione nasce sotto un segno ambiguo: "Io immagino un tipo di Ministero dell'Educazione per cui le parole 'informazione', 'educazione' e 'propaganda' siano intercambiabili" (Grierson, citato in (Evans 2005).

Anche dopo la guerra un'impronta paterrnalistica e, *latu sensu*, ipodermica (Wolf 1985) permea l'attività del NCFB. L'approccio mostra segni di cambiamento nei tardi anni '60, quando l'agenzia è impegnata nel programma *Challenge for Change* (James 1977).

L'intento ora non è solo, com'era all'inizio, "far conoscere il Canada ai Canadesi" creando e diffondendo film a proposito della realtà nazionale e di problemi sociali, ma appoggiare una radicale politica di superamento della povertà per tramite della comunicazione sociale. (Jones 1981)

I film non avrebbero dovuto solo "documentare le tematiche (*issues*) sociali all'interno delle comunità, ma anche giocare un ruolo attivo a proposito" (Crocker 2008)

Challenge for Change si sviluppa negli anni 1968-1980, ed ha come scopo originario quello di produrre tre nuovi tipi di film:

- Film per dipartimenti del governo ed il pubblico, che spiegassero un problema
- Film per *social workers* ed agenti di cambiamento
- "Film activities among the poor"[15] (Jones, 1981: 159)

A tutta prima, il programma non è delineato in modo convincente. Le prime due categorie di film riprendono il tradizionale discorso di Grierson in risposta a Lippmann; e la terza appare, in un primo momento, poco definita.

Ed in effetti, la prima "attività filmica fra i poveri", il film *The things I cannt change*, che esploreremo nel prossimo paragrafo, lascia un'eredità decisamente controversa.

[15] Attività filmiche fra i poveri.

Challenge for Change prende realmente avvio in seguito alla discussione interna al NCFB sul film documentario *The Things I cannot change* (Ballantyne-Tree 1966).

Nelle parole di presentazione sul sito ufficiale del NCFB, il film è tuttora descritto come segue:

> This film is considered to be the forerunner of the NCFB's Challenge for Change Program. It is a look at a family in trouble, seen from the inside. There is the trouble with the police, the begging for stale bread at the convent, the birth of another child, and the father who explains his family's predicament.
>
> Although filmed in Montréal, this is the anatomy of poverty as it occurs in North America, seen by a camera that became part of the family's life for several weeks. A sequel to this film was made in 1986, under the title *Courage to Change*, showing what happend to the Bailey family 18 years later.[16]

Il film segue, con una tecnica che deve molto al *cinéma vérité*[17] da poco sbarcato nelle Americhe, Kenneth e Gertrude Baileys, una coppia povera di Montreal in attesa del decimo figlio. La telecamera si sofferma sulla ricostruzione della vita quotidiana, dedicando la sua attenzione ad aspetti minuti, che rendono lo sguardo filmico particolarmente denso e si prestano a produrre emozioni. (Hays 2002)

Tre settimane di riprese sono sufficienti a costruire un ritratto impietoso della famiglia, ed in particolare di Kenneth, il padre, dipinto come un perdigiorno alcolizzato.

Nelle parole di Basil Wright, un documentarista inglese,

> "The husband becomes a sort of epic character. He's one of the most odious little people you ever could have met. He's a bully, he's a coward, he's stupid, he's affectionate, he's clever, he's uneducated."[18] (Levin 1971)

---

[16] Questo film è considerato il precursore del programma del NCFB *Challenge for Change*. E' uno sguardo su di una famiglia nei guai, vista da dentro. Ci sono problemi con la polizia, la nascita di un altro figlio, e il padre che racconta il della sua famiglia. Per quanto sia filmato a Montreal, è l'anatomia della povertà come si presenta in tutto il Nord America, vista da una telecamera che diviene parte della vita familiare per parecchie settimane. Un sequel del film è stato girato nel 1986, con il titolo *Courage to Change*, e mostra cosa è successo alla famiglia Baileys 18 anni dopo.

[17] Si inizia a parlare di *cinéma vérité* dopo il film *Chronique d'un été,* di Jean Rouch ed Edgar Morin (1961). Il nome, scelto da Rouch con evidente richiamo al kine-pravda di Dziga Vertov, richiama un modo di fare cinema leggero, reso possibile dall'evoluzione tecnica (la nuova accettabilità delle riprese realizzate con camere a 16mm., frutto del dopoguerra, e la possibilità di registrare l'audio in presa diretta grazie a tecnologie come il Nagra di Stefan Kudelski). Le caratteristiche base di questo approccio filmico (non solo documentario: alla base, per esempio, della *nouvelle vague* francese) sono le *locations* naturali, il suono e le interviste in presa diretta, camera a mano – il tutto con lo scopo di una (supposta) restituzione diretta del reale, senza interferenze e manipolazioni del film-maker (Roy Levin, 1971 ; (Marsolais 1974))

[18] Il marito diviene un personaggio in qualche modo epico. È uno dei rappresentati della classe bassa fra i più odiosi che si possano incontrare. È prepotente e codardo, è stupido, affettuoso, furbo, ignorante.

Una scena di particolare impatto del film è quella di un litigio di Kenneth per un preteso credito di sei dollari. La scena è montata assieme ad un'ecografia della moglie, con un sapiente e maligno *audio edit*: mentre ancora vediamo la moglie con il medico, cominciamo a sentire l'audio del litigio. Termina con Kenneth colpito da un cazzotto e lasciato sanguinante per strada.

Anni dopo, nel 1984, Ballantyne ha la possibilità di girare un sequel (*The Courage to Change*), per vedere com'è finita la famiglia Baileys.

Per evidenziare la relazione fra i due film, la regista mostra alcune delle immagini di *The Things I cannot change*:

> Ballantyne Tree shows clips from *The Things I Cannot Change* to the family with a video-playback unit. As the fight scene plays itself out on the monitor, we are shown images of the family's faces as they witness their father's humiliation once again. After the scene is over, she lets the camera roll as the family reacts. Not surprisingly, a daughter gets up to leave the room. Kenneth grabs her, pulling her close to him, and begins to sob, apologizing to his daughter for the film. The camera moves in for the close-up. "What I didn't like," one son states later in the film, "was watching my dad get beat up." No kidding[19] *(Hays 2002)*

La scena ha mantenuto tutta la sua carica emotiva. Carica emotiva di indubbia efficacia, se, quasi quarant'anni dopo, un'utilizzatrice del database internet IMDb, Linda Benedict, commentando il film, scrive:

> Watching this documentary was very difficult for me. (…) As a child coming from a poor family I could relate to this family. (…) The essence of what poverty looks and feels like was captured here. (…)
>
> I first saw this with my husband who laughed his head off at the fighting, (…)
>
> I was appalled at him. He had no idea that what he was laughing at made me have a panic attack and *I feel sick and ashamed of my childhood*. (…).
>
> Until you ever have needed the $6. you have no idea how much it meant to Mr. B to do what he did.
>
> This movie brought back horrible memories for me and I felt so bad for the family. But the upside was that it was educational eye opener for my husband and therapeutic for me. I knew I was not alone. (…) [20]

---

[19] Ballantyne Tree mostra alla famiglia alcune scene di *The things I cannot change* con un VHS. Quando la scena della scazzottata emerge dal monitor, ci vengono mostrati i visi dei componenti della famiglia mentre assistono una volta di più all'umiliazione del padre. Una volta la scena finita, la camera continua a girare per catturare le reazioni della famiglia. Non sorprendentemente, una delle figlie si alza per lasciare la stanza. Kenneth la afferra, se la tira vicino ed incomincia a piangere, scusandosi con lei per il film. La camera si avvicina verso il primo piano. "Quello che non mi è piaciuto" dichiara più tardi uno dei figli nel film "è stato vedere mio padre picchiato". Non è uno scherzo.

[20] Guardare questo documentario è stato molto difficile per me (…). Ero bambina in una famiglia povera, e potevo identificarmi in quello che vedevo: (…) l'essenza della povertà, e di come ci si sente ad essere poveri, questo ha catturato il film. (…)
L'ho visto per la prima volta con mio marito, che è morto dal ridere alla scena della scazzottata. (…) La sua reazione mi ha lasciato inorridita: non aveva idea di cos'era veramente quello che lo faceva ridere

(da: http://www.imdb.com/title/tt0235815/ , consultato l'ultima volta il 23.08.2008. Corsivi miei.)

Ho ritentuto di riportare ampi brani dalla recensione/reazione di Benedict, perché mostra a mio parere con grande chiarezza l'ambivalenza del film.

Se da una parte l'impatto emotivo 6è molto forte, ed alla fine viene ritenuto positivo[21], la prima reazione alla visione è di disprezzo e di ridicolo, oppure di vergogna e sofferenza.

Hays (2002), pur riconoscendo al film un indubbio valore estetico, arriva a definirlo "un caso da manuale di assoluta rottura dell'etica del film documentario".

L'indelicatezza, la crudezza, l'intrusività della pellicola, da una parte costruiscono una rappresentazione unilaterale ed appiattente della sofferenza (Boltanski 2000) – del resto, interna alla tradizione griersonana di posizionare il soggetto come vittima, e nulla più (Pryluck 1988), dall'altro pongono domande pesanti sul grado di sfruttamento delle miserie dei Baileys.

La domanda non è solo se sia giusto umiliare a tal punto i propri personaggi per sostenere la proprie tesi, ma anche quale fosse il grado di informazione, e di conseguenza di consenso, della famiglia[22].

Di fatto, una volta finite le riprese ed il montaggio, il film venne lanciato direttamente in *prime time* in televisione. Come racconta George Stoney, un producer della TV canadese dell'epoca,

> "The first time that family saw that film was on television, and their neighbors saw it at the same time. The children became the butt of jokes. The family began to see themselves as other poor people saw them, as people without dignity. That's the way the neighbors perceived them. *They literally had to move*." (Rosenthal 1980)[23]

L'operazione di *empowerment* sociale si conclude, insomma, con un patente abuso ed un totale fallimento: la stessa famiglia oggetto del film di intervento sociale progressista vede drammaticamente peggiorata la sua situazione.

Al centro di questo fallimento c'è un fattore di ordine etico-metodologico: il controllo dei protagonisti del film sulla storia che li riguarda e la sua diffusione nella sfera pubblica, ed una conseguenza diretta perfettamente delineata nella citazione appena riportata: la *costruzione pubblica dell'immagine di sé.*

E questo un dibattito centrale all'interno del cinema documentario, che non lavora con attori per professione ma con attori sociali. (Colusso 2003 :74; Nichols 2006 :17-25)

Ed è proprio questo l'elemento su cui si focalizza il PV, intervenendo sull'immagine di sé mediata dallo sguardo altrui.

Se il dibattito all'interno del NCFB non si risolve del tutto in un cambiamento di rotta istituzionale (tanto è vero che, seppur allontanata dal *Board* da Grierson, 18 anni dopo e per la stessa produzione

---

così tanto. Ho avuto un attacco di panico, e mi sono sentita male, piena di vergogna per la mia infanzia. (…)

Se non hai mai avuto veramente bisogno di quei 6 dollari, non puoi capire quello che significhino, e perché hanno spinto il signor B. a fare quello che ha fatto.

Il film ha riportato alla superficie dei ricordi trementi per me, e mi sono sentita malissimo per la famiglia. Ma il lato positivo è che è stato un modo educativo per aprire gli occhi a mio marito, ed un'esperienza terapeutica per me. Sapevo che non ero sola.

[21] O perché educativo o perché terapeutico; la stessa Benedict da poi al film dieci stelline su dieci disponibili),

[22] Su questi temi, cfr. (Crocker 2008; Ruby 2000)

[23] La prima volta che la famiglia vide il film fu alla televisione – e tutti i loro vicini lo videro nel medesimo momento. I bambini diventarono il bersaglio di scherzi. La famiglia iniziò a vedersi come gli altri – pur poveri come loro – li vedevano: come gente senza dignità. Così li percepivano i vicini. Dovettero, letteralmente, cambiare città.

Ballantyne, come ricordato, ripete l'abuso), alcuni dei collaboratori tuttavia cercano una via d'uscita al fallimento – ed immaginano di trovarla nel coinvolgimento diretto delle persone riprese: *The Things I cannot change*

> did provide a valuable lesson for all future "film activities among the poor": if film was to be a catalyst for social change it would have to be not only "about" the poor but "by" them as well.[24] (Crocker 2008)

– insomma, in qualche modo l'intuizione che non sono tout-court "sociali" i film che, semplicemente, affrontano problemi sociali; sono sociali (e politici) i metodi di produzione dei film (Segre 2005): l'intuizione base del PV (Bery 2003)

Questo secondo impulso del *Challenge for change program* si pose come scopo che tutti i cittadini canadesi potessero avere accesso ai mezzi di produzione cinematografica per raccontare le proprie storie dal proprio punto di vista. Insomma, il NCFB doveva diventare "a voice for the voceless"[25] (Scott 2002).

Ed il primo luogo dove questo viene messo alla prova è l'isola di Fogo, dove, va a lavorare Colin Low, "uno dei più brillanti" (James 1977) registi del NCFB.

Low è reduce dal successo del suo film *Labyrinth* all'Expo 67 (MacLeod 2004), e, all'interno del NCFB è uno di quelli ad aver più severamente criticato *The things I cannot change.*

Le premesse per l'incontro fra il campo del cinema documentario sociale professionale ed il campo delle politiche sociali e di sviluppo sono ormai completamente presenti.

---

[24] (*The Things I cannot change*) diede un'importante lezione per ogni futura "attività filmica fra i poveri": se il film deve essere catalizzatore per un cambiamento sociale, deve essere non solo "a proposito" dei poveri, ma anche "dei" poveri (e fatto "dai" poveri)

[25] Una voce per i senza voce

1.2.3 L'ISOLA DI FOGO

1.2.3.1 La costruzione di isolamento

Per comprendere la dinamica e l'impatto di quello che sarà poi chiamato il processo di Fogo, è necessario ora un breve excursus sulla situazione dell'isola, per delineare quella che con (Crocker 2008) chiameremo *la costruzione di isolamento.*

Fogo è un'isola di circa 237 kmq (approssimativamente 25 km per 14 km) abitata nel 1969 da 6000 ed ora da 2500 persone, disperse in undici comunità, e situata al largo della costa del Newfoundland (Terranova) – che è a sua volta un'isola al largo della foce de San Lorenzo.

In quegli anni, la maggioranza dei villaggi non erano raggiungibili per strada carrozzabile; mancavano elettricità, telefono e televisione, e spesso anche la ricezione della radio era difficoltosa. (Williamson 1991)

Sul piano della struttura sociopolitica ed economica, l'isola, come tutto il Newfoundland, risentiva di uno sviluppo molto particolare e dello status di recente ex colonia[26] - insomma, viveva allo stesso tempo la doppia sfida della decolonizzazione e della modernizzazione. Il potere era centralizzato nella distante Saint-John, capitale dello stato, a 450 km di distanza e sei ore di viaggio al giorno d'oggi, o nell'ancor più remota Ottawa, 2469 km e due giorni di viaggio[27]

(Figure 1)

Figure 1. Mappa del Canada orientale
"L'isola di Fogo si trova a 2469 km da Ottawa"

[26] Il Newfoundland entrò a far parte del Canada solo nel 1949: fino a quella data, era rimasto *dominion* della corona inglese.

[27] In entrambi i casi sono tempi di viaggio in automobile, calcolati su standard odierni, tramite *google maps*. Per calarli nell'epoca di sviluppo del progetto occorre probabilmente immaginare spostamenti in barca, per un tempo circa cinque volte più lungo per quanto riguarda St. John. Ottawa e la cintura industriale del Canada orientale erano praticamente un altro continente.

Ma l'isolamento di Terranova non è solo un fattore geografico, ma anche di politica economica. Il sistema economico dell'intera isola in età coloniale era basato sullo sfruttamento dei ricchissimi banchi di merluzzi.

La popolazione era disseminata lungo i 9500 km di costa in piccoli villaggi (*outpost*) spesso raggiungibili solo via mare.

Storicamente, il sistema di popolazione era stagionale: i pescatori venivano (anche dall'Europa) in primavera per ripartirsene in autunno. Di conseguenza, il governo inglese non ha mai avuto interesse a sviluppare un'infrastruttura stanziale ed una società civile locale: la Terranova non aveva un governatore, né edifici pubblici o strade.

Insomma, per tutto il '700, il Newfoundland era poco più di quello che sarebbe oggi una piattaforma petrolifera in mezzo all'oceano. All'inizio dell'800 cominciò però a formarsi una popolazione stabile, che cronache dell'epoca descrivono come particolarmente primitiva ed arretrata: fin dall'inizio, gli abitanti di Newfoundland (e di Fogo a maggior ragione) erano geograficamente e socialmente isolati dal sistema al quale appartenevano.

Questo isolamento viene ulteriormente accentuato dal sistema economico di Terranova, il cosiddetto "truck system" (Sider 1986). Si trattava di un sistema di credito in natura, per il quale i mercanti davano ai pescatori gli strumenti di lavoro in primavera, in cambio della vendita in esclusiva del pesce in autunno, con ovviamente la possibilità di fissarne il prezzo in regime di monopolio. Nella maggior parte dei casi, la "vendita" avveniva senza circolazione fisica di denaro. (Emke 1998)

I pescatori si trovavano di fatto in una situazione di indebitamento cronico che li teneva, ad un livello di autosussistenza, e soprattutto che non incoraggiava l'uscita dai confini del villaggio e dalla sua cultura autonoma (Crocker 2008).[28]

Il sistema, tuttavia, rimane autosostenuto, fino a quando nel 1949 con l'adesione del Newfoundland al Canada, divenne bruscamente anacronistico di fronte al programma di modernizzazione del governo, che non era però in grado di assicurare quello che era ritenuto uno sviluppo necessario (strade, elettricità, scuole) a comunità così disperse.

Si iniziò allora un programma blandamente forzato di spostamento e concentrazione degli abitanti dagli *outpost* più isolati a centri di prevista crescita e sviluppo industriale: il *resettlement,* letteralmente reinsediamento.

In una conferenza stampa del 29 ottobre 1957, l'allora premier J.R. Smallwood stimò che ci fossero almeno 200 insediamenti nel Newfoundland "senza grande futuro", e che almeno 50.000 persone andassero reinsediate. (Stacey Collection, CNS).[29]

(Figure 2)

[28] Naturalmente, la situazione socioeconomica di Newfoundland era più complessa e sfaccettata di come qua si debba rapidamente riassumere.

[29] Citato in www.mun.ca/nha/resettlements.htm (Feb.08)

Figure 2 Mappa di Terranova/Newfoundland
"La popolazione era disseminata lungo i 9500 km di costa in outposts"

Di fatto, nel 1965, erano più di 1000 i villaggi la cui popolazione era stata spostata. E la stessa sorte sembrava dover indiscutibilmente toccare a tutte comunità sparse per l'isola di Fogo: già prima del 1959 era stata smantellata la comunità di Cape Cove, e, pochi anni dopo, quella di Sandy Cove (MHA).

> On Fogo itself, there was a general sense of social decline. More than 60% of the population depended on welfare. The fishery was in a state of crisis and the inshore technologies with which the fishermen plied their trade were becoming obsolete. Basic services such as road repair, maintenance of water and sewage, school infrastructure and electrical lines were in a state of deterioration. Government was slow to commit funds to these developments in an effort, many thought, to force residents to resettle.[30] (Crocker 2008)

Il *resettlement* avveniva, come si evince anche dal frammento appena citato, attraverso una strategia integrata di pressioni ed incentivi.

Da un lato, chi si spostava riceveva – oltre alla promessa, non sempre mantenuta, di andare a vivere in un luogo più sviluppato e con la possibilità di trovare un lavoro fisso – dei consistenti contributi economici da parte dello Stato; dall'altro, le comunità "senza un grande futuro" vedevano ridotti gli investimenti pubblici in manutenzione delle infrastrutture già esistenti e vivevano sotto la minaccia che, qualora la maggioranza della popolazione si fosse già spostata, ogni investimento sarebbe stato fermato e le infrastrutture chiuse.

Si trattava, insomma, oltre che di un fatto di bruta vivibilità economica, anche, e forse soprattutto, di un fatto di coesione sociale: di capacità, per una comunità, di discutere e reagire collettivamente al proprio

---

[30] Nell'isola di Fogo, c'era una sensazione generale di declino sociale. Più del 60% della popolazione dipendeva dai sussidi. La pesca era in uno stato di crisi, e le attrezzature con le quali i pescatori trasformavano il pescato stavano diventando obsolete. Servizi basici, come la riparazione delle strade, la manutenzione dell'acquedotto e delle fogne, la scuola, le linee elettriche erano in uno stato di decadenza. Il governo era lento ad impegnare fondi per rimetterle a posto, nell'intento, pensavano in molti, di forzare gli abitanti a spostarsi.

destino. E gli abitanti dell'isola di Fogo sembravano resistere fieramente all'idea del *resettlement,* ma, allo stesso tempo, incapaci di questa reazione collettiva.

O, almeno, questo è quello che pensava Don Snowden, a capo del Dipartimento di Extension della Memorial University of Newfoundland (MUN).

1.2.3.2 Il Dipartimento di Extension dell'Università di Newfoundland

Già da qualche anno, il Dipartimento cercava di andare oltre la sua *mission* tradizionale –portare i corsi dell'Università al di fuori della loro sede istituzionale:

> Since 1959, the work of the Extention Service of NMU in continuing Education has been a direct response to community and regional needs and goes beyond the provision of courses to encouraging meaningful participation in community and social development at the local level. *(Extension 1972)*[31]

In questa logica, *field workers* dell'Università erano insediati per lunghi periodi in diverse comunità. Il loro ruolo era fondamentalmente quello di sostenere la costruzione (o ri-costruzione) di legami comunitari, attraverso la facilitazione di discussioni su problemi comuni (e su comuni soluzioni).

I *field workers* erano anche responsabili della programmazione dei corsi, basandosi direttamente sui bisogni espressi dalle comunità, e dell'affiancamento nella loro conduzione (che assumeva così aspetti molto informali) (MacLeod 2004)

Come ulteriore sforzo di attenzione ai bisogni comunitari e per garantire l'efficacia di un lavoro che aveva senso solo in collaborazione profonda con la comunità coinvolta, Snowden impose il principio di non intervenire in un'area che non l'avesse espressamente richiesto:

> After I came, we never put an extension worker into an area unless the area asked for him or her[32]. (Quarry 1984)

Questa impostazione, abbastanza unica in tutto il Nord America, permetteva a Snowden, di avere uno sguardo "ad alzo zero" sulla realtà sociale e culturale del territorio in cui lavorava: sguardo spesso differente da quello delle altre agenzie istituzionali che si occupavano di questioni simili. (Quarry 1984)

Non solo Snowden, ma anche il regista Low citano il *Rapporto sulla Povertà in Canada*[33](1965) come un catalizzatore della genesi del processo. (Crocker 2003). Il *Rapporto*, infatti, punto di partenza per le successive politiche sociali del Governo, aveva, secondo Snowden, due importanti limiti: il primo, di lavorare con indicatori puramente quantitativi della povertà (che era definita come guadagno annuo inferiore ai 4.000 dollari canadesi); ed il secondo, di di essere una ricerca sulla povertà nelle aree centrali ed urbane del Canada, che semplicemente proiettava i suoi risultati nelle province.

A causa di questa doppia miopia, il Rapporto semplicemente non prendeva in considerazione altri paramentri, a parere di Snowden, fondamentali.

Questi erano: la povertà di organizzazione e la povertà di comunicazione; l'ignoranza e l'analfabetismo; le strutture di potere locali gerarchiche e anacronistiche (a Fogo, il potere economico era nelle mani di

---

[31] Dal 1959, il lavoro del Dipartimento di Extension della MUN è stato una risposta diretta ai bisogni comunitari e regionali e va oltre la fornitura di corsi, in direzione dell'incoraggiamento ad una partecipazione significativa nello sviluppo sociale e comunitario a livello locale.

[32] Da quando sono stato responsabile del Dipartimento, non abbiamo mai mandato un *community worker* in un'area che non ce l'avesse esplicitamente richiesto.

[33] Pubblicato nel 1965 dall'Economic Council of Canada

mercanti non dell'isola, ed il potere culturale era appannaggio dei tre diversi cleri, cattolico, luterano ed evangelico, fra di loro perennemente in conflitto).

Ugualmente, il *Rapporto* non considerava potenziali forme di ricchezza comunitaria – in particolare, i saperi tradizionali. (Quarry 1984).

Coerentemente con la sua lettura critica del *Rapporto*, Snowden sosteneva che il cuore di ogni tipo di sviluppo fosse nell'*empowerment*, e che la chiave per l'*empowerment* stesse nella comunicazione (MacLeod 2004).

Ritroviamo in Crocker (2008) la stessa lettura, molti anni dopo, dei problemi di Fogo:

> The social and geographic remoteness of Fogo made it difficult for the population to `cognitively map' their place in the new postcolonial world order and to participate in the changes affecting them. (:63)[34]

Snowden quindi suggerì a Bob Phillips, a capo del programma "War on Canadian Poverty" di sponsorizzare una serie di film che potessero esplorare la realtà della povertà nel Newfoundland rurale. (Crocker 2008). Un anno dopo, il NCFB decise di inziare le sue "film activities among the poor" proprio nelle campagne di Terranova. L'incontro era inevitabile.

Rivolgendosi alla MUN, Low viene a conoscenza di una richiesta fatta a Snowden da Fred Earle, il *community worker* che ha quel ruolo a Fogo da più di un anno, e che ritiene di essere nel luogo adatto per la produzione di questi film.

[34] Il fatto che Fogo fossì così socialmente e geograficamente remota rendeva difficile ai suoi abitanti realizzare una "mappatura cognitiva" del loro posto nel nuovo ordine post-coloniale e partecipare ai cambiamenti che li riguardavano.

1.3 Il Fogo Process. Lo svolgimento

1.3.1 L'AVVIO DEL PROCESSO E LE RIPRESE

(Figure 3)

Figure 3
Mappa dell'isola di Fogo

Quando Colin Low sbarca sull'isola, il suo intento è molto semplice: riuscire a fare un film sulla povertà senza ripetere l'errore di Ballantyne, cercando di coinvolgere i protagonisti passo dopo passo, e di ottenere un loro *placet* prima della diffusione pubblica del film.

Dal suo punto di vista, come da quello di Snowden, il principale obiettivo del progetto è quello di intervenire in maniera polemica nel dibattito provocato dal *Rapporto sulla povertà*.

Nessun altro scopo era esplicitamente espresso: gli eventi che hanno reso il *Fogo Process* ciò che è stato sono accaduti durante il processo stesso, molto al di là delle intenzioni dei suoi promotori. (Williamson 1973)

Per ottenere il suo scopo, Low si appoggia a Earle. Ogni movimento della telecamera e della *crew* che ci sta dietro è quindi mediato dal *community worker*, dal ruolo che egli si è costruito di facilitatore esperto ed al contempo prossimo al contesto comunitario in cui lavora.

Nelle parole di Snowden:

> So, that's was the beginning. The field workers went into an area, spent time getting to know it well, getting to know the problems and aspirations of the people.[35] (Quarry 1984)

[35] Così, questo era l'inizio. Il *field worker* andava in una zona, ed investiva del tempo per conoscerla bene, per conoscere problemi ed aspirazioni della gente.

Retrospettivamente, è lo stesso Snowden a sottolineare l'importanza di questo passaggio, rivendicando il protagonismo del *community worker* nel processo, e relegando il documentarista un ruolo strumentale:

> In the hands of a skilful community worker, portable video recording (VTR) equipment is a *tool* that can greatly accelerate the process of self-help and learning. As a catalyst for community action, video can assist in changing the human condition as well as describing it. (…)[36] (Snowden 1983)

Il video è uno strumento, una delle possibilità (una delle più potenti, ma a certe condizioni ed usata bene) di un'azione sociale che è integralmente nelle mani del *community worker*.

Dal punto di vista di Snowden, insomma, il video non è *di per se* uno strumento in grado di innescare una trasformazione sociale; occorre chi guidi il processo, mettendo in gioco una professionalità ed una costruzione del suo *self* pubblico differente da quella del *filmmaker*:

> Video is only a tool, and it is only as good as the skills of the *community worker* who uses it with communities (…).[37] *(idem)*

L'altra condizione fondamentale, oltre all'abilità del *community worker*, è quella profonda conoscenza del contesto già evidenziata:

> It is best for the *community worker* to get to know well the people in a village before introducing video. The worker must have knowledge of the village, of his joys and its problems, its grouping, perceptions, beliefs and all the things that make it the way it is.[38] *(ibidem)*

E' lo stesso Low, in un video introduttivo al suo lavoro di Fogo, *Introduction to Fogo Island*[39] (1968) ad evidenziare come la condizione basilare per la scelta dell'isola fosse proprio il fatto che vi stesse lavorando Earle, che lì era nato e cresciuto – ed in effetti, egli girò guidato dalla competenza del *field worker*, e dalle necessità che per suo tramite la comunità esprimeva.[40]

Naturalmente, sarebbe importante capire con precisione attraverso quali strumenti e quali *routines* le esigenze della comunità si esprimessero, venissero selezionate e venissero tradotte da Earle nel linguaggio esperto del *community work*. Ma non ci sono dati; e questo l'oggetto della presente trattazione.

---

[36] "Nelle mani di un abile animatore di comunità, il video è uno strumento che può molto accelerare i processi di auto-aiuto e di apprendimento. Come catalizzatore per un'azione comunitaria, il video può assistere nel lavoro di modificare la condizione umana, tanto quanto in quello di descriverla."

In questo breve articolo, scritto nel 1983 per accompagnare il film di PV *Eyes see, ears hears*, Snowden parla di video; le riprese a Fogo furono invece realizzate in pellicola.

[37] Il video è solo uno strumento, ed è tanto efficace quanto sono efficaci le abilità dell'animatore al lavoro con la comunità.

[38] E' meglio per l'animatore comunitario conoscere quanto più possibile gli abitanti del villaggio prima di introdurre il video. L'animatore deve conoscere il villaggio, le sue gioie ed i suoi problemi, i suoi raggruppamenti, le sue percezioni e credenze e tutte le cose che lo rendono quello che è.

[39] Visibile online all'indirizzo http://citizen.NCFB.ca/introduction-fogo-island (luglio 2008)

[40] Le altre due ragioni portate da Low per la scelta di Fogo sono la sua condizione di microcosmo, che poneva problemi condivisi con altre comunità (e quindi permetteva di suggerire soluzioni trasferibili) ed il fatto che nell'isola un processo di cambiamento fosse già avviato.

Quello che invece è importante riportare è l'incontro fra una professionalità documentaria ben definita, e delle altrettanto ben definite esigenze di lavoro di animazione sociale e comunitaria.

Tutte le citazioni di Snowden sulle quali è costruito questo paragrafo sono retrospettive; allora, molto probabilmente, anche per lui le riprese di Colin Low erano soprattutto la costruzione di un testo di cinema documentario, di denuncia e contestazione del modo dominante di leggere la povertà e di rivendicazione di istanze ben precise.

Ma è il metodo di lavoro molto più che le intenzioni a portare il germe del mutamento e della nascita di un nuovo paradigma; ed il metodo di lavoro del dipartimento di *Extension* è fin dall'inizio basato sulla centralità del campo e sul ruolo di mediazione del *community/field worker*.[41]

Agli inizi, superficialmente, il lavoro del filmmaker a Fogo, non differiva da quello abituale del cinema documentario dell'epoca (MacLeod 2004).

Ma già stava intervenendo il primo fatto decisivo: pur essendo Low da poco sull'isola, per il tramite del lavoro di Earle e della lenta costruzione di fiducia da lui effettuata, era *come se* avesse fatto un lunghissimo lavoro di sopralluogo e di costruzione della relazione con i personaggi (Comolli 1982).

Nel cinema documentario questo è uno degli elementi chiave. Nei film di fiction, i protagonisti sono attori. "Il loro ruolo sociale all'interno della creazione del film è definito da quello tradizionale dell'attore" (Nichols 2006), :17). Nel film documentario "'Le persone' sono trattate come *attori sociali*: continuano a condurre le loro vite più o meno come avrebbero fatto senza la presenza della cinepresa. Invece che interpreti teatrali, restano attori culturali" *(ibidem).*

Questo pone almeno due famiglie di domande.

In primo luogo, occorre chiedersi che responsabilità hanno i registi verso l'influenza che la loro presenza apporta nelle vite delle persone riprese; è la domanda che ci siamo posti discutendo il film *Challenge for change*, ed abbiamo visto che l'intero processo di Fogo nasce dall'esigenza di dare a questa domanda una risposta soddisfacente.

La risposta, che sarà poi quella di tutto il PV, è nel dare alle persone riprese il controllo della situazione e del materiale. Ma queste sono parole vuote, se alla promessa del controllo non si accompagna la fiducia che essa sarà mantenuta.

In questo primo senso, la mediazione di Earle è fondamentale.

La seconda famiglia di domande legata alla relazione fra istanza narrante e personaggi riguarda l'autenticità del racconto filmico. In quale modo la presenza della telecamera modifica il comportamento degli attori sociali che pretende di raccontare in maniera trasparente?

La questione è estremamente complessa, ed ha a che fare con lo statuto stesso del cinema documentario. Un primo punto fermo – per quanto non certo esaustivo – che si può mettere è che, maggiore è il grado di familiarità e di condivisione all'interno della relazione, minore è il rischio che la telecamera procuri effetti perversi di messa in scena del self.

Anche in questo senso, il ruolo della presenza di Earle è basilare. Per esempio, gli isolani parlano nel dialetto locale, e non in un qualche tentativo di inglese ufficiale o istituzionale.

Tale è l'impatto del modo di produzione nel tipo di riprese, che Snowden si spinge ad affermare che:

> I don't believe that conventional film makers can go in and make this kind of films.

---

[41] L'utilizzo apparentemente indifferente dei due termini di *field* e *community* non è casuale. Il campo *è* la comunità.

> They can go in and make documentary film, and when they do that, they emasculate people and they pick whatever they want out of it. Good documentary film makers use that technique. But where the whole process is controlled locally, that is, the information is put on film or video, the editing rights are vested in people. One thing that Low did from the very beginning with the Fogo example was film people where they were confortable. That is incredibly important.[42] (Quarry 1984)

In questa citazione, il verbo *emasculate* (letteralmente, castrare) può essere considerato il contrario di *empower* – uno dei concetti chiave che emergono dal Fogo Process.

Emerge inoltre il fatto che già a livello di ripresa il materiale appartiene molto più ai protagonisti che all'operatore video. Il documentarista è molto più ospite che creatore della situazione di ripresa. Le persone riprese hanno il controllo sociale ed emotivo della situazione e questo si traduce nel controllo del contenuto e del senso dell'operazione.

---

[42] Non credo che un filmaker normale possa semplicemente andare in un posto e fare questo genere di film. Possono andarci e fare un film documentario, e, nel farlo, indeboliscono (*emasculate*) la gente, e prendono quello che vogliono da loro.
I buoni documentaristi usano questa tecnica. Ma dove l'intero processo è controllato localmente, ecco il punto: l'informazione è trasferita su pellicola o in video, e i diritti di montaggio sono assegnati alla gente. Una cosa che Low ha fatto fin dall'inizio a Fogo era di filmare la gente dove la gente era a suo agio. Questo è incredibilmente importante.

1.3.2.1. Il montaggio verticale

Nel corso della lavorazione e sempre su influenza dello scopo man mano più essenzialmente sociale, piuttosto che estetico, narrativo o filmico del lavoro, emerge un'ulteriore differenza rispetto al filmmaking tradizionale.

Si tratta di una peculiare costruzione del montaggio che Low esemplifica con l'immagine di tanti film "verticali", piuttosto che di un unico film "orizzontale". In questa immagine, il film "orizzontale" è una narrazione che attraversa, per così dire, di taglio, i singoli blocchi di ripresa, le singole occasioni, di per sè parziali, dell'incontro della telecamera con il reale. I film "verticali" non sono altro che i singoli blocchi di ripresa.

Nelle parole di Low:

> When I went to Fogo I thought that I would make one, or perhaps two or more films. But as the project developed, I found that *people were much freer* when I made short vertical films: each one the record of a single interview, or a single occasion. In the end I did not do any intercepting at all, because if you intercept people on the basis of issues, what usually happens is that you get one person who is all wrong, one person who is partly right, and a third person who is right.
>
> He becomes the smart guy, who puts the others down. This putting down can harm people in a community.[43] (in (Gwyn 1972): 5, corsivo mio)

Torna in questo passo l'abbandono – o, quantomeno, la condivisione – del controllo sulla situazione di ripresa di cui abbiamo già parlato. *(People were much freer).*

Si nota anche un consistente passo indietro dell'autore: il senso della narrazione non è nella lettura (orizzontale: di sorvolo. Cfr (Bonomi 2002)) che ne da il regista-montatore, ma in ciò che i protagonisti scelgono di dire o di mostrare: le loro azioni e le loro parole sono autosufficienti, di per sé degne di essere restituite in un film.

Dal punto di vista dell'autore di cinema, ed in particolare di cinema documentario, questa è una rinuncia enorme. A partire dal montaggio alternato di Griffith[44] delle eroiche giubbe blu che intervengono a sventare un assalto di perfidi indiani, fino alle teorizzazioni di Ejzenstein (Ejzenštejn 1986; Ejzenštejn 1985), il montaggio è stato il luogo nel cinema dove più potentemente si dispiega la specificità e la potenza del mezzo e si costruisce linguaggio.

---

[43] Quando sono andato a Fogo, immaginavo di fare un film; o magari due o qualcuno in più. Ma, mano a mano che il progetto si sviluppava, ho capito che la *gente si sentiva molto più libera* se facevo dei cortometraggi *verticali*: ciascuno, la registrazione di una singola intervista, o una singola occasione.

Alla fine, non ho fatto alcun montaggio alternato, dato che, quando si alternano testimonianze a seconda di un tema (*issue*), quello che in genere succede è che tieni prima una persona che ha completamente torto, poi una persona che ha in parte ragione, ed infine una terza persona che ha del tutto ragione.

Quella persona diventa il personaggio positivo, che fa sfigurare gli altri. Questo meccanismo dequalificante può ferire le persone all'interno della comunità (corsivo mio)

[44] Birth of a Nation, 1916

Questo è particolarmente vero nel caso del documentario. Nel cinema del reale il film si fa in studio di montaggio (Quadri 2003).

Per un autore di documentari, rinunciare a questa possibilità significa rinunciare al potere semi-divino di riordinare il senso del reale, per lasciare le immagini al loro senso singolare e compiuto – e significa anche correre il rischio di rinunciare ad un possibile impatto comunicativo del film nei confronti di un pubblico generale, per privilegiare la fruizione e l'uso comunitario. Chi non sappia nulla dell'isola, più difficilmente può apprezzare tanti brevi film molto situati, che non si preoccupano troppo di definire un contesto ed esplicitare un implicito condivisi con i veri fruitori.

(Figure 4)

Figure 4

Still dal film "The winds of Fogo"

Nonostante questa doppia rinuncia, e nonostante la curvatura programmaticamente più vicina al processo sociale di produzione che al prodotto cinematografico, i film di Fogo[45] non sono quel "basically dull works with very little cinematic importance"[46] che ci si potrebbe aspettare; hanno invece rilevanza narrativa ed estetica (White 2006a). (White 2006b).

C'è infine un'altra ragione che rinforza la scelta del montaggio verticale, e riguarda la proiezione.

[45] Alcuni dei quali sono visibili online all'indirizzo http://collections.mun.ca/cdm4/browse.php?CISOROOT=%2Fextserv e, per estratti, sul sito della NCFB, all'indirizzo http://www.NCFB.ca/collection/films/resultat.php?titre=fogo&type=titre&interm=et

[46] Lavori fondamentalmente noiosi e di scarsa importanza cinematografica

Torneremo più diffusamente in 2.5.3 sul meccanismo di proiezioni e discussione che costituisce l'eredità più importante del processo.

Per ora, è necessario anticipare che, dopo le prime proiezioni (effettuate in corso d'opera), emerge quanto questi film possano essere utili per la crescita comunitaria.

Questo costituisce un motivo di rinforzo alla produzione di corti blocchi narrativi compatti e verticali: tale struttura sembra infatti la migliore per innescare una discussione focalizzata e potenzialmente costruttiva[47] (Gwyn 1972; Quarry 1984).

[47] D'altra parte – ma questo dipenda in larga misura dalla qualità pionieristica del progetto e dalla nulla *literacy* visuale dei partecipanti – in questo modo manca il confronto collettivo con un linguaggio e le sue necessità: il film non è uno stimolo per ripensare la propria esperienza attraverso una grammatica, ma un semplice specchio utile per l'autoriflessività.

Si tratta, in totale, di 28 film "verticali", ciascuno lungo dai 10 ai 30 minuti.

Una breve panoramica dei titoli è sufficiente per avere un'idea del contenuto.

Ci sono alcuni film di approccio generale, con un impianto poetico-lirico (cfr. (Nichols 2006)), come *Childrens of Fogo*[48], (1967, 17 min 30 s), e *The Winds of Fogo*[49], (1969, 20 min 24 s), oppure di carattere più gioioso, come, *Jim Decker's Party* (1967, 06 min 46 s), o *A Wedding and Party*[50] (1967, 10 min 58 s) e film che affrontano più di petto problemi sociali dell'isola e possibili soluzioni, come *The Founding of the Cooperative*, *Citizens' Discussions*[51] (1967, 28 min 16 s), e *Discussion on Welfare*.

(Figure 5)

Figure 5
Still dal film "Discussion on welfare"

A parte il primo film citato, e qualche film di bilancio (The Specialists at memorial discuss the Fogo films[52], 1969, 26 min 50 s; A memo form Fogo, 1972, 41 min 55 s[53]), tutti questi lavori sono basati su incontri puntuali con degli isolani.

La tendenza è ancora più esplicita nella maggioranza degli altri titoli: Billy Cranes moves away[54] (1967, 17 min 40 s), uno dei film di maggiore impatto sull'isola, The Songs of Chris Cobb[55] (1967, 07 min 41 s),

---

[48] Nel quale vediamo le bellezze dell'isola con gli occhi dei bambini, in un film muto di grande fascino

[49] In cui seguiamo la famiglia di William Wells in una gita all'isola di Folk, luogo di passo di migliaia di uccelli.

[50] Due feste nell'isola: un matrimonio di rito Romano-Cattolico a Joe Batts Arm South, ed una festa con musica e danze a Joe Batts Arm North.

[51] Il film mostra una discussione a proposito degli sforzi per ottenere un supporto del Governo di Terranova alla *cooperativa unita dei pescatori*. I fondi avrebbero dovuto sostenere la dell'impianto di trattamento del pesce di Seldom.Il governo decise invece di finanziare la Yellow Fish Company, privata.

[52] Un incontro alla MUN fra economisti, sociologi e psicologi che discutono del processo

[53] Un bilancio del processo, girato quattro anni dopo – e l'unico film della collezione firmato non da Colin Low, ma da Roger Hart

[54] Nel quale Billy Crane spiega perché è forzato a partire da Fogo verso Toronto, in cerca di lavoro.

[55] Canzoni e poesie di Chris Cobbs sul passato ed il presente dell'isola.

The McGraths at Home and Fishing (1967, 11 min 03 s), Tom Best on Cooperatives[56], (1967, 12 min 20 s) Joe Kinsella on Education[57] (1967, 07 min 18 s), Jim Decker builds a longliner (1967, 19 min 15 s) [58]

(Figure 6)

[56] Una discussione su problemi ed efficacia delle cooperative di pescatori

[57] Sull'educazione come arma a doppio taglio: i ragazzi che hanno avuto la possibilità andare a scuola tendono a lasciare l'isola.

[58] La storia di come un uomo, con l'aiuto di un amico, costruisce una nave da pesca, e supera i problemi di finanziamenti, mancanza di strumenti e mancanza di supporto pubblico.

Figure 6

Still dal film "The Founding of the Cooperative..."

In sintesi: film piuttosto brevi, ma non troppo: rispetto ai tempi a cui ci ha abituato la televisione, abbastanza sviluppati per raccontare interamente una storia.

Film centrati sulle persone dei protagonisti, e non su tematiche astratte, e nemmeno troppo su problemi concreti e trasversali.

Per dire meglio: film centrati su punti di vista molto situati ed idiosincratici sui problemi concreti e trasversali.

Infine, e con buon equilibrio, film che presentano problemi (Billy Crane), film che presentano soluzioni (Jim Decker) e film che danno respiro nel comporre una serata di visione e discussioni:

> Low and Snowden learned to intersperse screenings of uplifting, affirmative films such as *Children of Fogo* with material on more somber and difficult topics, such as those that dealt with the co-operative, or fishermen-welfare relations.
>
> This, it was thought, would help initiate community discussion and dialogue after the films were shown. Above all, they wanted to avoid bombarding people with too much serious material that might deaden the atmosphere[59]. (Crocker 2008 :66)

La citazione appena riportata ci porta al punto chiave, al luogo di volta del processo, più volte richiamato nella precedente trattazione: il ciclo di proiezioni e feedback (Crocker 2003; Crocker 2008; Quarry 1984; Williamson 1973; Williamson 1991).

Data la natura circolare e ricorsiva del processo, si è dovuto iniziare a parlare delle proiezioni già nei due paragrafi dedicati al montaggio; è ora il momento di descrivere questa fase con completezza

[59] Low e Snowden (ma bisognerebbe piuttosto dire Earle, n.d.r.) impararono a mettere in scaletta film edificanti ed affermativi, come *Childrend of Fogo,* assieme a materiali su argomenti (topics) più controversi e difficili, come quelli che riguardavano la cooperativa o il rapporto fra pescatori e sussidio di disoccupazione.

Questo, si pensava, avrebbe aiutato ad innescare dove si mostravano i film una discussione comunitaria ed un dialogo. Soprattutto, si voleva evitare di bombardare la gente con troppo materiale serio, che avrebbe potuto deprimere l'atmosfera.

1.4. Le proiezioni: il Fogo Process “diventa” PV

1.4.1 LE PROIEZIONI: CIRCUITI DI FEEDBACK INTERNO E DI FEEDBACK ORIZZONTALE

Le prime proiezioni dei film di Fogo si ebbero abbastanza presto, ancora durante la fase delle riprese.

Low voleva infatti evitare il più possibile problemi con quelli sorti con *The things I cannot change*, quindi, già nella metà del 1967, incominciò a far vedere i lavori alla comunità, per ottenere il permesso di mostrarli al di fuori della stessa. (Crocker 2003).

Si trattava in primo luogo di una questione di fiducia: una maniera per ribadire che il controllo sui film restava dei protagonisti (e della comunità)

> Another helpful technique for the *community worker* is to show the audience the editing process of video technology, to show people that a tape can be erased, or that the content of the tape can be arranged if the people wish to change it to reflect more accurately what they were trying to say[60].(Snowden 1983)

Di fatto, solo per un film furono chieste delle modifiche, e nessuno venne bloccato. Ma successe che il video catalizzò l’attenzione dei presenti, e stimolò discussioni che Earle, fino a quel momento, aveva avuto molte difficoltà ad ottenere. L’entusiasmo – e l’ostinazione di Earle – furono notevoli: nel corso del primo anno del processo, i film vennero proiettati in trentacinque diverse occasioni, per un pubblico complessivo stimato attorno alle 3000 unità (su 5000 abitanti). (Quarry 1994)

La fiducia è il punto di partenza: sempre nelle parole di Don Snowden,

> Even though video will be unknown to the community, it is a technology that ordinary people can use and control, and by having the time to become familiar with it in a public setting, they may be encouraged to learn from it rather than to fear it or be mystified by it. *Its successful use involves both the screening of videotapes and discussion based on what the tapes have presented*. (corsivo mio)
>
> Without the use of a *community worker* to guide discussion after videotape has been screened, the technology is nowhere near as useful. In this manner, the development worker and the village people gradually develop a trust for the tool and for each other as they progress in their learning[61].(Snowden 1983)

---

[60] Un’altra tecnica utile per il *community worker* è quella di mostrare al pubblico il processo di montaggio, per far vedere che una cassetta può essere cancellata, o il suo contenuto riorganizzato si i protagonisti o il pubblico vogliono cambiarlo, per riflettere più accuratamente su cosa stavano cercando di dire.

[61] Per quanto il video sia sconosciuto alla comunità, è comunque un mezzo che la gente normale (*ordinary people*) utilizzare e controllare e, se hanno il tempo di familiarizzarvi in un contesto pubblico, possono

Il fatto di rivedersi come comunità in video, rappresentati da persone conosciute, che parlavano la lingua dell'isola sia dal punto di vista formale che da quello sostanziale, e che magari, senza il video, non avrebbero preso parola in pubblico, divenne un potente catalizzatore per le discussioni – non solo a riguardo di strategie di lungo termine, ma anche a proposito di questioni di organizzazione comunitaria apparentemente minori, ma importanti:

> (The screenings) instant impact was particularly evident at a community Council meeting in Lords' Cove (…) where playback of the meeting provided those present an opportunity to view the appalling lack of participation and to look at their own apathy. As a result of this realization the meeting was rescheduled, received greater participation and resulted in a new election of officiers[62]. (Extension 1972)

Si stava creando un *circuito di feedback interno*, via via più vivace e coinvolgente

Vista l'efficacia di questo circuito di feedback, si provò ad utilizzarlo in modo direttamente intrecciato con il lavoro di organizzazione ed animazione comunitaria: Stan Kinden, *community worker* nel villaggio di Deep Bay, racconta quello che segue:

> The people in Deep Bay wanted to organize an improvement committee meeting but they couldn't get anyone to stand up and speak. So they asked me to organize a five-night workshop on public speaking, and I brought along VTR.
>
> The first night only five people would stand up and say as much as `I'm John Jones from Deep Bay', I played the tape back - and I think a lot of people were ashamed to see themselves sitting there not saying anything; the reaction was, `if he can do it, I can'. At the end of the third night, the last people got up and said their names.
>
> On the fifth night, we organized a mock meeting. The person who had taken three nights to say his name was the one who offered to be chairman[63]. (Memorial University of Newfoundland Extension Service (1972: 7)

---

essere incoraggiati ad imparare da esso e non averne paura o lasciarsi mistificare. Il suo successo necessita la proiezione delle cassette ed una discussione basata su quello che le cassette hanno mostrato. Senza un *community worker* a guidare la discussione dopo una proiezione, la tecnologia è totalmente inutile. In questo modo, tanto il cooperante quanto la gente del villaggio sviluppano gradualmente la fiducia nello strumento e la fiducia reciproca, mano a mano che progrediscono nell'apprendimento.

[62] L'impatto istantaneo delle proiezioni fu particolarmente evidente ad un assemblea comunitaria a Lords' Cove, in cui il playback dell'incontro diede ai presenti l'opportunità di vedere la terrificante mancanza di partecipazione e di osservare la propria apatia. Come risultato di questa presa di coscienza (*realization*), l'incontro venne ripetuto in un'altra data, ricevette una partecipazione più ampia e produsse l'elezione di nuovi rappresentanti.

[63] Gli abitanti di Deep Bay volevano organizzare un comitato per il miglioramento, ma non trovarono nessuno disposto ad alzarsi e prendere parola. Allora, mi chiesero di organizzare un workshop di cinque serate a proposito del parlare in pubblico, ed io mi portai la telecamera. La prima sera, solo cinque persone si alzarono e dissero nulla più di "Sono John Jones di Deep Bay". Ho mostrato le registrazioni – e credo che molta gente si vergognasse di vedersi lì a sedere senza aprire bocca; la reazione è stata "Se lui riesce a farlo, ci riesco anch'io". Alla fine della terza sera, le ultime persone si alzarono e dissero il proprio nome. Alla quinta sera, organizzammo un incontro di prova. La persona che ci aveva messo tre serate a dire il suo nome su quella a cui venne chiesto di far da presidente.

Se il 1967 è l'anno in cui la maggior parte dei film furono confezionati, è nel 1968 che il ritmo di proiezioni e discussioni si fece frenetico. In un primo momento, ogni film o gruppo di film era stato mostrato nel villaggio in cui era stato girato.

In un secondo momento, i film cominciarono a circolare fra i vari villaggi, cosa che era difficile alle persone.

Infatti, come ricordato, l'isola era divisa da profonde fratture, di tipo principalmente confessionale. La credibilità che un abitante di un villaggio poteva avere in un altro era molto minore della credibilità che lo stesso abitante, diventato personaggio, risultò avere con la mediazione del video – e, naturalmente, sempre con la mediazione del *community worker*:

> The very presence of a *community worker* with this technology shows or provides a sense of caring and involvement which enhances the willingness of village people to become involved in new ways of learning and doing.
>
> The *community worker* and the video process bring people together for a common cause, create new information channels and insure a belief and confidence in self-help[64]. (Snowden 1983)

Approcci successivi hanno circoscritto il ruolo del *community worker*, non tanto in favore del documentarista quanto riconoscendo autonomia alla comunità.

Questo circuito di feedback si sviluppa fra comunità e comunità, quindi fra gruppi umani fra loro omogenei ed egualmente periferici nella distribuzione del potere, ma divisi da ostacoli di vario genere; lo chiameremo *circuito di feedback orizzontale*.

> They also create new communication links. People can talk with other people in different villages, with other people in different social or economic classes, with other kinds of experts, or with bosses. Video in the hands of a skilled *community worker* can assist people to talk to other people with whom they may have never before had any communication or access. It can remove the inherent threat in communicating with persons of authority. It can assist in the planning of action and in the resolution of conflict, potential or actual.[65] (Snowden 1983)

Questa citazione conclusiva di Snowden ci introduce ad un'altra dimensione del circuito di feedback, quella *verticale*, verso esperti (in questo caso, la sede centrale della MUN) e autorità (nello specifico, il governo di Ottawa).

---

[64] La viva presenza di un *community worker* a fianco della tecnologia mostra o fornisce un senso di cura e di coinvolgimento, che aumenta la propensione degli abitanti del villaggio a farsi coinvolgere in nuove forme dell'apprendere e del fare.
Il *community worker* ed il processo della ripresa e proiezione del video mettono la gente assieme per una causa comune, creano nuovi canali di informazione e instaurano la confidenza nell'auto-aiuto.

[65] (I video) creano anche nuovi canali di comunicazione. Le persone possono parlare con altre persone di villaggi diversi, o con persone di classi sociali o economiche diverse. Possono dialogare con esperti, o con i leader. Il video, nelle mani di un buon community worker può assistere le persone nella possibilità di parlare con altre persone alle quali altrimenti non avrebbero avuto accesso. Può rimuovere la minaccia implicita nel comunicare con le autorità. Può assistere nella pianificazione di un'azione e nella soluzione di un conflitto, potenziale o reale.(Snowden 1983)

Tratteremo questo circuito nel prossimo paragrafo, mentre un'analisi più astratta dei circuiti di feedback qua raccontati si troverà nel paragrafo 2.8

(Figure 7)

Figure 7
Still dal film "Children of Fogo"

1.4.2 CIRCUITI DI FEEDBACK VERTICALE

Si faceva evidentemente un gran parlare, all'interno dell'Università di Newfoundland, di quello che stava accadendo a Fogo.

Tanto da preoccupare l'*establishment* accademico.

Avvenne infatti che quando il Rettore, Lord Taylor, un baronetto che occupava il posto fin dai tempi della Corona inglese, venne a sapere dei film e del loro contenuto, minacciò la censura. Del materiale video, potenzialmente dirompente che, con la firma dell'Università, attaccasse le posizioni del Governo canadese dovette sembrargli estremamente pericoloso. (MacLeod 2004)

Snowden reagì organizzando una proiezione per il *board* dell'Università ed invitando direttamente rappresentati del Governo locale e centrale, in particolare degli uffici maggiormente coinvolti, quelli del Ministero della Pesca.

Dopo questa prima proiezione, ne fu organizzata un'altra, per il Premier e l'intero gabinetto. Il Ministro della Pesca, Aiden Maloney, chiese di poter rispondere, e venne filmato. (Quarry 1994)

Si stabilì in questo modo un flusso di comunicazione e scambio di conoscenze bidirezionale fra centro e periferia.

Questo ebbe un effetto incredibile di mobilitazione e di stimolo alla fiducia in se stessi e nei propri mezzi sugli abitanti dell'isola.

E d'altra parte fornì alle persone incaricate di prendere decisioni a proposito del destino dell'isola la possibilità di accedere ad uno sguardo dal basso e dall'interno dei suoi problemi e delle sue potenzialità. Un punto di vista che che altrimenti sarebbe loro stato probabilmente inattingibile.

Dopo aver, quindi, dato vita ad un circuito di feedback interno ed orizzontale fra le comunità ed i racconti audiovisivi che le riguardavano, i film del processo di Fogo diedero vita ad un circuito di feedback esterno e verticale con il distante potere centrale.

Il dialogo non si sviluppò in modo particolarmente articolato da punto di vista audiovisivo: il Ministero rispose una sola volta.

Ma cominciò a rispondere anche con i fatti e con le politiche. La situazione a Fogo stava veramente cominciando a cambiare.

Questo è stato uno degli aspetti più visibili del processo ed uno di quelli che hanno avuto più immediata risonanza internazionale. Già alla fine degli anni '60, infatti, Snowden e Low sono chiamati direttamente da un ufficio governativo degli Stati Uniti, lo U.S. Office of Economic Opportunity, a portare la loro esperienza, e lavorarono a Farmersville, in California, ad Hartford, in Connecticut ed a Skyriver, in Alaska.

Non è evidentemente possibile stabilire nessi precisi di causa ed effetto fra il processo del filmmaking partecipativo ed il destino dell'isola di Fogo.

Quello che è certo è che i pescatori formarono una cooperativa che riuscì a mettere in mare pescherecci competitivi; la disoccupazione diminuì drasticamente fino quasi a scomparire, ed il governo diresse i suoi sforzi ad aiutare i pescatori, piuttosto che a cercare di spostarli. (Crocker, 2003; (Snowden 1983)

> Today, few people of Fogo speaks often about the filming, yet many believes their life were changed enormously by it. This can never be accurately measured.

> But it is certain that the fishermen formed an island –wide producer's cooperative wich handled and processed large catches, enabling them to keep the profits on their island.
>
> Unemployment of able-bodied men disappeared and government directed their efforts to helping people stay…
>
> Films did not do these things: people did them.
>
> There is little doubt, however, that film created an awareness and self-confidence that was needed for people advocated development to occur[66] *(Snowden 1983)*

Dopo l'esperienza di Fogo e la riflessione che ne è seguita, il processo continuò a svilupparsi e venne riproposto, oltre che negli Stati Uniti, come ricordato, in Canada ed un po' ovunque nel mondo, ed in particolare in India.

In Canada, il NFB lavorò per tutti gli anni '70 con i nativi americani (producendo i titoli *You are on Indian Land,* 1969; *Hunter of Mistassini* (1974), *Our Land is our life* (1974) ed*Amisk* (1977), tutti scritti, girati e montati da una *crew* composta solo da Indiani) (Crooker, 2003 :133).

L'Extension Departement creò un'unità di film e video interna (Williamson 1991), che enfatizzò il ruolo del *community worker*, a scapito non solo dell'apporto del documentarista, ma anche del trattamento estetico e creativo del soggetto: si pensava infatti che questo ostacolasse il valore informativo e didattico dei film e ne rendesse più difficile un uso immediato (Crooker, 2003 :134), e realizzò progetti in Uganda, Guyana e Nepal – oltre che continuare, naturalmente, a lavorare in Terranova. (Williamson 1973)

Gli ultimi anni di lavoro di Snowden furono in India, con il progetto *Eyes see, Eyes Ear*[67], che produsse ad un film documentario dello stesso nome, e che poi diede vita, grazie al lavoro di Martha Stuart, alle unità video legate al sindacato delle donne contadine Self-Employed Women Association, SEWA (Rose 1992).

---

[66] Oggi, pochi degli abitanti di Fogo si trovano a parlare spesso del processo di ripresa – tuttavia, molti continuano a credere che le loro vite siano enormemente cambiate a causa di questo processo. Questo non può essere misurato con precisione. Ma ciò che è certo è che i pescatori formarono una cooperativa che comprendeva tutta l'isola, cooperativa che era in grado di gestire e processare grandi quantità di pescato, rendendoli in grado di mantenere i profitti sull'isola. La disoccupazione di adulti abili scomparve, ed il governo diresse i suoi sforzi ad aiutare la gente a restare, (piuttosto che a forzarla ad andarsene).

Non sono stati i film a fare tutto questo: sono state le persone.

Non c'è grande dubbio, però, a proposito del fatto che i film abbiamo creato una coscienza ed una fiducia in se stessi: quello che era necessario perché fosse possibile il tipo di cambiamento che la gente voleva.

[67] Nell'accompagnare questo lavoro con qualche parola, Snowden ci lasciò il suo principale (e quasi unico) testo scritto, che è quello che sto ampiamente utilizzando negli ultimi paragrafi.

1.4.3 CHE COS'È IL PV. IL FUNZIONAMENTO DEL METODO A PARTIRE DAL FOGO PROCESS.

1.4.3.1. Circuiti di feedback

Il bilancio di Snowden citato nel paragrafo precedente ci permette di iniziare a tirare le somme a proposito del racconto condotto finora.

C'è un primo elemento che può aiutarci a spiegare l'efficacia del processo di Fogo, ed è abbastanza evidente: si tratta dei circuiti di feedback – interni, orizzontali e verticali - creati dalla dinamica di videoripresa e proiezione dei film.

Fra i tre, quello di più immediata evidenza e dirompenza è quello che abbiamo chiamato "circuito di feedback esterno", o verticale.

> Sometimes the *community worker* and the people use video to speak to people of authority, to people who are regarded as having power over common village people. In like manner, the *community worker* uses videotape with such people to talk back to the common people of the village. In this way, new communication links are sometimes established and groups and individuals who normally have not been able to talk to each other are able to do so and to learn from each other.[68] (Snowden, 1983)

Questo elemento, però, porta con se un'apparente autolimitazione. Snowden nota, commentando il relativo insuccesso dell'approccio nei tre percorsi statunitensi,[69] che per funzionare ha bisogno di un contesto sostanzialmente vergine dalla penetrazione dei mezzi di comunicazione di massa.

Un contesto, insomma, in cui il medium del video sia di per sé abbastanza *inaspettato* da poter superare le chiuse idrauliche periferia/centro – e non in virtù del suo valore intrinseco (estetico, comunicativo, emozionale) o di una forte azione di rivendicazione che lo accompagni, ma per il semplice fatto di esistere.

A queste condizioni, la possibilità stessa di stabilire un'efficace circuito di feedback verticale sembra limitata non solo da fattori geografico/socioeconomici (la differenza primo/terzo mondo) e culturali (la penetrazione dei media in un dato territorio), ma anche da fattori storici.

Se si escludono pochissime comunità, la semiosfera (Lotman 1985) umana è ormai globalmente mediatizzata. Bruce Lee è molto popolare fra i bambini palestinesi ed i *cinéma de la brousse* portano in giro per la savana africana improbabili video CD di violentissimi *action movies* statunitensi.

---

[68] A volte, il *community worker* e i partecipanti utilizzano il video per parlare con le autorità, con persone che sono vissute come dotate di potere sui comuni abitanti del villaggio. In modo simile, il *community worker* usa il video per portare la risposta dei potenti alla gente del villaggio. In questo modo, qualche volta si riescono a stabilire nuovi canali di comunicazione, e gruppi ed individui che normalmente non erano in grado di parlarsi diventano in grado di farlo, e di imparare gli uni dagli altri.

[69] The techniques described here can orient the community worker's use of video with village people are primarily for audiences that are illiterate and uneducated. (Snowden, 1983)

Questo però non rende impossibile immaginare l'instaurazione di un circuito di feedback verticale – ovvero, un'azione di *advocacy* condotta da un video- in un contesto ipermediatizzato. Semplicemente, pone condizioni più severe perché ciò possa accadere.

Per quanto riguarda invece il circuito di feedback orizzontale:

> Another thing community workers can do is to take videotapes they have made with one village group and show them to the same kind of group in another village. Video made with the assistance of the *community worker* and shown from village to village amongst people of the same background becomes a new form of learning. This is known as horizontal learning and is becoming increasingly acknowledged worldwide as an essential component of education, usually (but not exclusively) among adults. Village people can use video to teach themselves, from within their own village, or between their village and other villages, and they are doing this increasingly.[70](Snowden 1983)

Come abbiamo visto nel caso dei villaggi di Fogo di diversa confessione religiosa, anche questa forma di feedback può venir resa possibile dal video, e non solo facilitata.

In entrambi i casi, si tratta di riportare il *medium* al suo ruolo fondamentale, quello da cui etimologicamente discende: la mediazione, per sperimentare quali possibilità si possano aprire quando essa è messa integralmente a disposizione delle persone.

Ma come funziona il meccanismo dei circuiti di feedback?

Soprattutto nel caso della mediazione come strumento di feedback verticale, esso sembra basarsi su due elementi.

Il primo ha a che fare con la possibilità, per (tutti i) mezzi tecnici di comunicazione di contrarre e ridisegnare lo spazio ed il tempo. Tramite il possibile superamento tecnico di quella che Thompson (Thompson 1995) : 37-39 ha chiamato *distanziazione spazio-temporale*, gli abitanti di Fogo sono in grado di rivolgersi ai lontanissimo governanti ad Ottawa.

Non si tratta di un effetto puramente tecnico; in effetti, gli isolani utilizzano un mezzo che è tradizionalmente (ed in particolare all'epoca) utilizzato nel campo della quasi-interazione mediata per mettere in atto un'interazione mediata (Thompson 1995) :122-151. Ed è questa probabilmente la ragione del successo: non si tratta solo della semplificazione di fa viaggiare il video, invece di trasferire l'intera popolazione dell'isola ad Ottawa in attesa di un'audizione faccia a faccia, e non solo per il risparmio sui prezzi dei biglietti, ma perché, molto probabilmente, tale audizione non sarebbe mai stata concessa.

E questo ci porta al secondo elemento: l'uso del video consente un'*attribuzione di status* che rende possibile in questo caso il superamento delle chiuse idrauliche periferia-centro e l'istituzione di un canale di comunicazione con il governo, come rende possibile nel caso del circuito di feedback orizzontale il dialogo mediato fra comunità diverse e rivali all'interno dell'isola.

Da cosa dipende questo potere della mediazione audiovisuale di attribuire status?

---

[70] Un'altra cosa che il *community worker* può fare è di prendere le cassette realizzate con un gruppo in un villaggio e mostrarle allo stesso tipo di gruppo in un altro villaggio. I video fatti con l'assistenza del *community worker* e mostrati di villaggio in villaggio fra persone con lo stesso *background* diventano una nuova forma di apprendimento. Questo è noto come apprendimento orizzontale, e sta venendo sempre più unanimemente riconosciuto in tutto il mondo come una componente essenziale dell'educazione, in genere (ma non esclusivamente) fra adulti. La gente del villaggio può usare il video per raggiungersi a vicenda, all'interno dello stesso villaggio o fra il proprio villaggio ed altri villaggi, e lo sta facendo in misura crescente.

Nel caso del *Fogo process*, ha sicuramente giocato un fattore di novità. Ci sono però degli elementi ulteriori.

Il primo dipende dal persistente carattere monodirezionale della stragrande maggioranza dei fenomeni di comunicazione audiovisuale [71]: ogniqualvolta una quasi-interazione mediata diventa interazione mediata, parte della sfera di silenzio che la comunicazione monodirezionale tipica della quasi-interazione mediata porta con se passa all'interazione mediata.

Un secondo elemento dipende dallo status di risorsa cognitiva che il linguaggio audiovisivo, ed in particolare la televisione, ha mantenuto nel corso degli anni (Stella 1999) :27-52.

Nonostante decenni di denunce del potere manipolatorio ed ideologico delle comunicazioni di massa, tanto a livello teorico quanto a livello di discorso di senso comune, ancora (e forse sempre di più) la comunicazione audiovisiva è il luogo di accreditamento dei saperi – tanto dei saperi cognitivi quanto dei saperi di vita quotidiana, fino ad arrivare a teorizzare una sfera – visuale, e di nuovo, principalmente televisiva – di iperrealtà che avrebbe inghiottito la realtà (Baudrillard 1995).

Un ruolo pervasivo della mediatizzazione può, insomma, a differenza di quello che pensava Snowden, essere un fattore che non solo non ostacola, ma addirittura facilita l'innesco di un circuito di feedback, quantomeno ad un livello orizzontale.

Occorre però, evidentemente, andare oltre l'uso del video come specchio ed inserire fin dalle prime fasi del processo la coscienza di stare producendo un testo audiovisuale che pretende di inserirsi in un mainstream.

Infine, tanto il circuito di feedback orizzontale che quello verticale (e per certi versi anche quello interno) funzionano sui colli di bottiglia della struttura sociale del contesto in cui il percorso di PV è realizzato. Il PV salta barriere: di status, di distanza geografica, di diffidenza o di ostilità. (zaLab, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Bougleux) 2007).

Insomma, e nuovamente: la chiave del funzionamento nel processo sta nel legame esplicito fra processo di filmmaking e processi sociali:

> What can we learn from the Fogo Process now in the age of new super-light nomadic technologies that seem to render nearness and distance obsolescent? This successful use of film and video to address problems of `information poverty' and help islanders `cognitively map' their situation was not only a result of the technology made available to them but of the way that it was integrated into their lives. For this reason we still have much to learn from the Fogo Process. Because the Fogo experiments concerned the social and political uses of media, they raise a question that has become more rather than less pertinent: what are media good for? As the means of communication become more widely available, what can we do with them? Now that it becomes possible to represent everything, why would we? For what purpose? The Fogo Process points us to the most basic problem in the politics of media. What role can media play in the formation of collective, political structures? (Crocker, 2008)[72]

---

[71] Nonostante l'immensa differenza in termini di diffusione della tecnologia audiovisuale fra i giorni nostri e quelli in cui si è svolto il *Fogo process,* e nonostante la diffusione di forme dialogiche spontanee e non sperimentali di uso del video (ad esempio, i *threads* audiovisuali di risposta in coda a molte clip caricate su youtube), mi sembra di poter ancora affermare che il video è tuttora un mezzo di comunicazione sostanzialmente monodirezionale.

[72] Cosa possiamo imparare dal *Fogo Process* ora, nell'era delle nuove tecnologie, nomadiche e superleggere, che sembrano aver reso obsoleti i concetti di distanza e di vicinanza? Il successo dell'uso della pellicola e del video nell'affrontare i problemi della "povertà d'informazione" e nell'aiutare gli isolani a "mappare

cognitivamente" la loro situazione non è stato solo un risultato della tecnologia messa a loro disposizione, ma anche del modo in cui fu integrata nelle loro vite. Questa è la ragione per cui abbiamo ancora molto da imparare dal *Fogo Process*. Gli esperimenti condotti a Fogo riguardando l'uso politico e sociale dei media, sollevano una questione che col tempo è diventata anora più importante: a cosa servono i media? A cosa ci possono essere utili? Or ache I mezzi di comunicazione diventano sempre più disponibili, cosa possiamo farci? Ora che è possible rappresentare qualsiasi cosa, perchè dovremmo farlo? A quale scopo? Il Fogo Process ci indirizza verso il primo e più basilare problema di politica dei media: che ruolo possono giocare i emdia nella formazione di strutture politiche collettive?

Tornando alle conclusioni di Snowden, il secondo elemento da considerare è quello della "presa di coscienza" (awareness), della costruzione comunitaria della fiducia in sè: "film created an awareness and self-confidence that was needed for people advocated development to occur".

In una parola: nel creare *empowerment*.

Questo è uno degli elementi del *Fogo Process* su cui si è più a lungo discusso, e sembra esserci un vasto consenso nell'individuare l'effetto di *empowerment* come risultante dal vedere la propria immagine su di uno schermo – nel vedersi *riflessi* per il tramite del video (Extension 1972; MacLeod 2004; Williamson 1973; Williamson 1991). Secondo (Guidi 2003) :254 è nella natura della tecnologia visulale l'essere auto-riflessiva.

Rivedersi sullo schermo in un contesto di fruizione collettiva, si è detto, promuove sentimenti di confidenza, di fiducia in se stessi, ed, in sintesi, un'immagine migliore di sé, come risultato combinato del vedersi tangibilmente degno di ascolto, e del vedersi come altri ti vedono (Crocker 2008).

Anthony Marcus, uno psicologo che ha usato i metodi del *Fogo Process* all'interno di un percorso di trattamento terapeutico (cfr. 4.1) per persone accusate di violenza sessuale, in un seminario del 1972 alla MUN racconta:

> Confronting himself on camera gradually helps a person develop an internal image of himself... Most individuals have difficulty communicating their emotional `hang-ups' but video taping and the playback evoke a response on the emotional level.
>
> The simple device of reflecting an image magnifies the individual's self image. The emotional dilemma induced by the gap between the image on screen and the subjective feeling of the viewers, produces a crisis in which the person attempts to bring the two aspects into harmony, thus increasing his self-knowledge. He cannot remain aloof to himself and he is caught in the conflict between actual conduct and inner fearfulness. (...) He confronts himself and remains at the same time less defensive than when someone else confronts him. (in Gwyn, 1972: 34)[73]

Siamo evidentemente in un terreno psicoterapeutico - e questa sembra poco più che una forma particolare del tradizionale meccanismo analitico di confronto con il proprio vissuto, allo scopo di far emergere le parti della propria esperienza che si erano rimosse e confrontarsi con quelle. (Recalcati 1996)

Per riconsiderare la questione in termini più psicosociali, possiamo ricorrrere alla distinzione di George Herbert Mead (Mead 1934) fra *io* e *me* all'interno del *self*.

L'io è la mia identità per come si presenta alla mia propria coscienza; il me è costruito delle immagini che *l'altro da me* ha della mia identità a partire dalle mie parole e dalle mie azioni.

---

[73] Confrontarsi con una telecamera, aiuta una persona a costruirsi un'immagine interna del proprio *self*. La maggior parte degli individui hanno difficoltà a comunicare i propri complessi, le proprie inibizioni.

La ripresa video ed il successivo playback evocano una risposta a livello emotivo.

Il semplice meccanismo di vederla riflessa in immagine concreta rende più tangibile ad un individuo la propria immagine di sé. Il dilemma emotivo indotto dalla differenza fra l'immagine sullo schermo ed il proprio soggettivo senso di sé produce una crisi nella quale la persona cerca di armonizzare i due aspetti – ed in questo modo accresce la sua conoscenza di sé. Non può rimanere in disparte da se stesso, ed è preso nel conflitto fra la sua condotta attuale ed il timore interiore. (…) E' lui stesso a confrontarsi con se stesso, e rimane quindi meno sulla difensiva che se fosse un altro a farlo.

Il rivedersi sullo schermo ri-produce e rende visibile la divisione fra l' *io* ed il *me*, rendendo il *me* più tangibile, favorendone il riconoscimento e la dialettica con l' *io*.

Le dinamiche di discussione collettiva che, come raccontato nei paragrafi precedenti, seguivano la proiezione del film, non possono che rafforzare questo processo di cristallizzazione del *me* – di dialettica fra ciò che sento di essere e le immagini che altri hanno di me, dando la possibilità di un *empowerment* individuale come prodromo di un *empowerment* collettivo.[74]

Dal punto di vista di Marcus, l'obiettivo del processo è ricostruire un armonia fra *io* e *me* all'interno del self, riconoscendo la propria immagine sociale; il processo può anche funzionare in senso inverso: riconoscendo la differenza fra le due componenti all'interno del *self*, si può apprendere a non farsi inghiottire dalla propria immagine sociale, ed a riappropriarsi del proprio *io*.

Questa spiegazione verrà sviluppata nel paragrafo 3.1 del presente capitolo, dedicato all'approccio di terapia.

Già le due ricostruzioni – psicosociale e di ambito psico-terapeutico – sono soddisfacenti, ma lasciano delle domande aperte. Come sociologo, avverto il bisogno di provare a comprendere quali aspetti sociali influiscano sul processo di *empowerment* tramite la riproduzione audiovisuale del *self* , e quale sia la sua ricaduta in termini di processo sociale e non solo di percorso individuale.

Nel bilancio finale che Snowden fa di tutto il suo lavoro (Snowden 1983), egli suggerisce[75] che il processo funzioni meglio in luoghi rurali, in piccole comunità con una scarsa storia di esposizione ai mass media.

Se la seconda condizione (lo abbiamo appena visto) sembra superabile, la prima è confermata da innumerevoli altre esperienze – e rende insufficiente la spiegazione psicosociale.

Seguendo (Crocker 2003; Crocker 2008) si può ipotizzare che ciò che è decisivo sia il fatto che gli individui sembrino divenir capaci di superare il loro isolamento reciproco e riconoscersi in una rappresentazione collettiva della propria comunità – ed il funzionamento di questo processo è più visibile e più dirompente in luoghi, come a Fogo, dove non esisteva un'immagine collettiva prima dell'intervento del PV.

Il problema è doppio: da una parte, l'esistenza effettiva di un *immagine del noi*, dall'altra, la fiducia in questa *immagine del noi*.

Il processo di rivedersi in un film sembra essere effettivamente *empowering* perché contribuisce a creare quella che Benedict Anderson chiama una "comunità immaginaria" (Anderson 1996) – immaginazione necessaria alla formazione di un senso di collettività che superi la propria concreta collocazione geografica.

Anderson stesso lega la formazione di questa identità collettiva al ruolo di mediazione dei mezzi di comunicazione.

Nel saggio citato, egli infatti racconta l'emergenza del nazionalismo moderno ricostruendo i contenuti di giornali e romanzi che presentano informazioni raccontando storie a proposito di luoghi e persone distanti, ma descritti come parte dell'esperienza nazionale comune.

Leggendo il giornale, la gente di un particolare luogo prende coscienza della presenza di altri in altri luoghi nella stessa nazione, ed avverte che assieme si forma una comunità – una comunità immaginaria.

Il problema, incomma, è un problema per certi versi ormai classico – quali sono i meccanismi attraverso i quali un "noi" diventa un "noi". (Melucci 1991)

---

[74] Per esempio, nel caso di Deep Bay (cfr. §2.6) assumendo su di sé un ruolo di leadership comunitaria.

[75] Più che un suggerimento, è un dato presentato come scontato: i protagonisti della sua trattazione sono sempre *village people*

A Fogo, il video sembra aver giocato un ruolo analogo.

Abbiamo già ricordato come la struttura economico-sociale di tutto il Newfoundland rendesse difficile l'instaurarsi di un forte senso di comunità.

L'isolamento ed il carattere provvisorio degli insediamenti, la mancanza di strutture di governo e di società civile istituzionalizzata, le caratteristiche della migrazione, che avevano portato comunità di provenienze nazionali e di confessioni religiose diverse a condividere luoghi vicini – o la stessa isola – avevano costruito una struttura sociale precaria ed atomizzata.

Su questa insisteva il sistema economico dei *trucks* (Sider 1986), che spingeva comunità contro comunità, ed anche famiglia contro famiglia.

I film realizzati a Fogo furono unificanti sia a livello di processo che a livello di costruzione di un'immagine del noi.

A livello di processo, mettendo fisicamente le comunità assieme nei momenti di visione e discussione coordinati dal *community worker*.

A livello di costruzione di una rappresentazione collettiva della comunità, attraverso i film, le comunità isolate dell'isola potevano immaginarsi come parte di un'unica comunità, che condivideva problemi e che poteva agire collettivamente per risolverli, costruendo un punto di riferimento, cognitivo ed emotivo prima di ogni altra cosa, che è stato, probabilmente, la chiave di volta nella resistenza di Fogo come isola abitata.

Una conferma di questa dinamica può essere rintracciata proprio nella modifica del piano di *resettlement* del governo.

Come abbiamo ricordato in 2.3., il meccanismo del *resettlement* agiva proprio sull'atomizzazione sociale, e l'unica efficace risposta, cioè la decisione della maggioranza degli abitanti di restare, e di comunicare vicendevolmente in maniera esplicita a proposito di questa decisione, necessitava di un forte livello di coesione sociale a livello comunitario.

Non è secondario del resto il fatto che, come nota (Brigandì 2008) :22, l'isola di Fogo fosse una *comunità potenziale* , che cioè i meccanismi appena illustrati avessero una possibilità effettiva di funzionamento. È, questa, una precondizione importante del percorsi di PV, che riprenderemo nel corso nell'analisi empirica, ed in particolare nel resoconto del progetto "Bologna Integra" (nel capitolo 9)

2_ Tipologie ed azioni sociali nel video partecipativo

Come già accennato nell'introduzione, compito del secondo capitolo è quello di cominciare a mettere ordine nelle possibilità e degli *enjeux* strutturali e tipologici di un approccio di video partecipativo, astraendo dalla concreta analisi del percorso del Fogo process.

In questo percorso, verranno accennate le narrazioni di alcuni dei moltissimi progetti di PV che si sono sviluppati negli ultimi quarant'anni.

Come questa rapida ricognizione non ha la pretesa di essere esaustiva, così l'analisi tipologica servirà essenzialmente come griglia di orientamento.

Non vuole quindi avere pretese sistemiche; avrà piuttosto il compito di far emergere delle ipotesi interroganti, delle tracce di categorizzazione dei fenomeni, delle pratiche, delle azioni sociali e dei significati che ruotano attorno al campo, da mettere in gioco nello svolgimento della tesi, dedicato alle analisi empiriche di caso.

In seguito alle analisi, concluderemo tornando sulla griglia esplicativa per proporre una schematizzazione delle differenze, non più basata sugli a-priori del campo e dell'intento di intervento, ma dalla concreta articolazione delle possibili azioni sociali.

Come già detto per individuare le azioni sociali ho utilizzato come fonti i tre testi più sistematici sull'argomento (Shaw e Robertson, 1997; Harding, 1997; (Nick Lunch and Lunch 2006).); come luogo principale di raccolta e (pre)sistematizzazione dei percorsi progettuali, utilizzo White, 2003; come guida e riferimento per la casisica, utilizzerò invece il lavoro di Huber (1998 :19-25).

Non casualmente, visto il carattere operativo delle pratiche di PV, questi testi sono dei manuali; ed ogni manuale ipotizza una sua categoria di destinatari ed un campo in cui l'operazione acquisisca un senso.

La casistica, quindi, può venir riformulata come una differenza fra differenti scopi progettuali (Huber, 1998 :19) mezzi in azione da differenti attori sociali.[76]

Infine, l'ancoraggio agli scopi progettuali ci porta ad una ricognizione dei confini del video partecipativo: un progetto terapeutico o di *empowerment* ha scopi e mette in campo azioni che trascendono il video; un approccio di *advocacy* produce video che possono essere più o meno (o per nulla) partecipativi.

Questa griglia di analisi, basata sulle condizioni strutturali e sulle definizioni istituzionali alle spalle dei progetti di PV verrà incrociata con quanto abbiamo finora visto, nell'analisi del processo di Fogo, come possibile accadimento sul campo.

Alla fine dello scorso capitolo abbiamo infatti individuato tre differenti dimensioni di funzionamento del processo.

Abbiamo chiamato circuito di feedback interno il dialogo che le proiezioni di film di Fogo hanno innescato all'interno della comunità raccontata e circuito di feedback orizzontale il dialogo innescato fra differenti comunità dello stesso livello. Entrambi questi circuiti di feedback sembrano essere il luogo dove si realizzano dinamiche di costruzione di una fiducia individuale in sé[77] – e riprenderemo questo processo discutendo l'*approccio terapeutico* – e di fiducia collettiva in un noi[78] – che riprenderemo discutendo l'approccio di *empowerment*.

---

[76] Naturalmente, per riprendere il vecchio argomento, l'attore sociale non è un drogato della sua (sub)cultura, e, come i modelli, più che una tipologia definita, disegnano un set di azioni sociali possibili e problematizzabili, così i singoli progetti possono porsi esplicitamente più di uno o tutti e tre gli scopi.

[77] In particolare nei circuiti di feedback interno.

[78] Tanto nei circuiti di feeback interno che in quelli di feedback orizzontale.

Abbiamo infine chiamato circuito di feedback verticale l'inedita comunicazione diretta fra centro del potere e periferia che si è realizzata nel corso del processo. Questo tema verrà ripreso trattando l'approccio di *advocacy*.

2.1 LA TERAPIA. CIRCUITI DI FEEDBACK INTERNO.

2.1.1 Il modello terapeutico.

Seguendo Huber (1998), ho ricavato una tipologia *terapeutica* dal modello di PV di Shaw e Robertson (1997); per dirlo con le parole di (Kawaya 1994) :142), in questo approccio: "come intervento sociale, l'uso del video è direzionato più verso la riflessività che verso l'azione o l'intervento politici diretti".

L'etichetta di |terapia| può suonare eccessiva e stigmatizzante, e suggerire un legame con approcci di psicologia dinamica estranei a questa tesi; scelgo tuttavia di mantenerla, in parte per omogeneità terminologica con gli studi citati, ed in parte perchè le riconosco il pregio di rendere evidente la distinzione con gli altri due approcci, e di esplicitare il legame con il campo dell'intervento psico-terapeutico e psico-sociale. (Ba 2003; Catarsi Carlo 1998).

Dal punto di vista delle categorie rilevanti per questa sistematizzazione, le produzioni video *di terapia* si caratterizzano per una forte attenzione e focalizzazione sul processo di video produzione, accompagnata da una scarsa, o nulla tensione al cambiamento sociale.

Il libro di Shaw e Robertson (1997) descrive un uso del video basato su di un concetto di terapia. Il target immaginato per il manuale è quello di chi intenda prepararsi ad utilizzare un intervento nel campo della riabilitazione di persone che soffrono di problemi mentali.[79] I contesti in cui si è sviluppano il lavoro degli autori, ed in cui si situano i molti esempi ed il set di sessanta attività da loro proposto sono contesti di applicazione di metodi psicolterapeutici legati ad un approccio relazionale (Catarsi and Nale 1998) :81-87 (Jackson 1964) [80]

Dal punto di vista di Shaw e Robertson, il video, se utilizzato in ancoraggio ai bisogni sociali ed emotivi dei partecipanti, può essere un potente ausilio per superare traumi, e per coltivare e realizzare il potenziale di ciascun individuo.

Concretamente, il video viene introdotto in un percorso terapeutico o educativo più ampio, per coltivare l'autostima e la fiducia in se stessi, per sviluppare la creatività ed incoraggiarne l'espressione, e per dare a chi ne è sprovvisto un mezzo con cui comunicare con altri.

Elemento fondamentale dell'approccio è la partecipazione attiva dei beneficiari – che stanno lavorando per se stessi, e debbono esserne consci e desiderarlo, come un tutta la tradizione psicoterapeutica.

I beneficiari, quindi, lavorano con le proprie mani sulle attrezzature (Shaw and Robertson 1997: 11) , ed hanno piena titolarità, controllo e diritto di scelta per quanto riguarda i contenuti.

Questi, nella maggior parte dei casi, riguardano autonarrazioni: l'attenzione all'autoriflessività piuttosto (o meglio: *prima*) che all'intervento trasformativo sulla realtà sociale circostante, ed il fatto che il target di questo tipo di intervento si trovi in una situazione delicata, fragile, lo necessitano.

Il materiale ripreso "play a role in a process rather than standing on their own as 'products'. The end product in and of itself does not confer meaning[81]" (Kawaja 1994: 144): il focus principale (e forse

---

[79] Si discute anche di approcci a favore di persone anziane, o fisicamente svantaggiate. Significativamente, non contiene nessun esempio che provenga dal campo della cooperazione allo sviluppo

[80] Da quello immaginato, il target dell'intervento può essere esteso a chiunque soffra di uno svantaggio fisico, attitudinale, sociale o economico, e che non avrebbe con le sue forze la possibilità di esprimersi – e, perdipiù, con il video. (Huber 1998)

[81] (Il materiale ripreso) gioca un ruolo in un processo, piuttosto che avere un'importanza di per se come prodotto. Il prodotto finale di per sé non ha un gran significato.

esclusivo) è in questo caso sul processo e sulla sua possibile autoriflessività, piuttosto che sul prodotto (o sulla possibile azione sociale collegata o conseguente).

Conseguentemente, non è quasi mai immaginata una distribuzione, un'impatto ed una sfida ad una sfera pubblica, e quasi sempre il materiale non è nemmeno montato: esaurisce il suo ruolo nella visione.

Questa può essere personale o di gruppo (attivando quindi un circuito di feedback interno) – ed è in tutti casi mediata dal conduttore del processo, che, in questo caso non può essere definito altrimenti che come terapeuta.

Il prodotto del processo di produzione video, di fatto, è interessante per i soli partecipanti – ed acquisisce il suo senso proprio (e solo) dalla partecipazione.

Anzi, la clausola di dismipegno dalla sfera pubblica può essere una precondizione indispensabile al funzionamento di questo tipo di processo, perchè toglie un ostacolo al fluire di racconti di sè intimi e potenzialmente destabilizzanti, e semplifica il percorso, eliminando una grossa fonte di complicazione tecnica, linguistica ed emotiva.[82]

---

[82] Naturalmente, questo non proibisce di per se ogni ricaduta sociale: anche se l'opzione per il cambiamento sociale non è direttamente tematizzata, l'esperienza di autoriflessione può portare ad un *empowerment* e ad un impegno verso un'azione politica. Dato il setting di questo tipo di interventi, tuttavia, ciò succede raramente.

2.1.2 Funzionamento del modello terapeutico.(Verso l'azione sociale)

> "I can only answer the question' What am I to do? 'if I can answer the prior question 'Of what story or stories do I find myself apart?'"(MacIntyre 2007) (p.216).

L'approccio terapeutico funziona attraverso dei processi di ricostruzione dell'io e del self da parte dei partecipanti. Ci occuperemo qui solo della ricostruzione del self[83]:

> L'esperienza è incompleta a meno che uno dei suoi momenti non sia (…) un atto creativo di retrospezione, nel quale agli eventi ed alle parti dell'esperienza viene attribuito un significato (…).
>
> L'esperienza è dunque sia un "vivere attraverso" che un "pensare all'indietro." (Turner 1986)

L'attività di pensare all'ìndietro è consustanziale alla stessa esperienza, al potersi sentire una persona al centro della propria storia. Senza pensare all'indietro, come già temeva Benjamin il soggetto si trova ad avere molte esperienze (*Erlebnisse*), ma non ha più esperienza (*Erfahrung*).[84]

E quando gli esseri umani pensano all'indietro, pensano in termini di storie (Jedlowski 1994), e sono pragmaticamente in grado di farlo quando le storie diventano narrazioni di sè ad un destinatario. (Jedlowski 2000)[85]

Essere immersi in una relazione narrativa è anche l'espressione di un desiderio che ha la narrazione medesima come proprio oggetto.

> Il contatto che si stabilisce narrando può avere scopi diversi, ma è anche uno scopo in se stesso. E' come dire: io ci sono, e tu anche. E' un riconoscimento di esistenza reciproco, (Jedlowski 2007)[86]

In questo contesto, l'uso del video a scopo terapeutico può rivelarsi utile nel caso di soggetti che abbiano difficoltà o impossibilità nel pensare all'indietro, o difficoltà o impossibilità a trovare un destinatario per la propria narrazione.

Questo può accadere perchè la loro narrazione di se si è radicalmente smarrita, frantumata, come nel caso del disagio mentale.

---

[83] Pur appoggiandoci anche a citazioni di autori che adottano un approccio più olistico.

[84] L'esperienza come *Erfahrung* ha bisogno di tempo, di durata: non è l'esperienza puntuale, ciò che vividamente si impone alla coscienza, ma piuttosto il sedimentare di contenuti nella memoria ed il ritornare come autocoscienza. (Jedlowski, 2002 :16)

[85] Del resto, questa non è una caratteristica solo delle narrazioni, ma di tutte le enunciazioni in generale: "Avere un destinatario, rivolgersi a qualcuno, è una peculiarità costitutiva dell'enunciazione, senza la quale un'enunciazione non c'è, né può esserci" (Bachtin 1988):289

[86] Molti altri hanno del resto notato quanto la narrazione sia una metodo fondamentale per rendere sensata l'esperienza. (Mattingly 1991)p. 237; (Novak 1975), p. 175; (Abbott 1992) (Arendt 1964)

Ma può accadere anche perchè alcune delle esperienze sono talmente dirompenti e drammatiche che faticano a diventare esperienza (*erfahrung*) – e forse non possono farlo se non trovano un destinatario a cui narrarle.

Nuovamente Benjamin individua nella Grande Guerra un'esperienza di questo genere:

> E' come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiarsi esperienze. Una causa di questo fenomeno è evidente: le azioni dell'esperienza sono cadute (…) Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della Guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?[87]
>
> (Benjamin 1976) :247-248

Ed anche in tempi più recenti, la letteratura raccoglie esempi della difficoltà (e della necessità) di ricostruire con la memoria l'esperienza nel caso di eventi traumatici (Triulzi 2005)

Infine ciò può accadere perchè ad alcune categorie umane è più o meno sistematicamente negato o sottratto l'ascolto, ne è rimossa la presenza. E' nuovamente il caso di persone considerate affette da disagio psichico[88] – che però magari non vivono la loro differenza, di per sè, come dolorosa (Catarsi and Nale 1998), ma può essere anche il caso degli anziani, o, nel nostro paese, il caso degli stranieri.[89]

Per quanto tutti questi siano racconti che –in definitiva- si fanno *a se stessi*, essi, per potersi innescare, necessitano di un destinatario altro da noi, che apra la possibilità della narrazione. (Jedlowski 2007)

L'assenza di un destinatario in grado di accogliere il racconto rende difficile, se non impossibile, l'elaborazione dell'esperienza. "Dopo esprienze di estrema disintegrazione, il racconto reintegra" (Jedlowski 2007) 83

La narrazione di se non rappresenta necessariamente la possibilità di de-problematizzare compiutamente un vissuto traumatico, ma, più spesso, l'assunzione della sua irriducibile singolarità e l'accettazione di un suo carattere enigmatico, di un suo senso inesauribile (Crespi 1994)– che però trova risonanza e ricchezza nell'essere grazie alla narrazione ricucito nel patchwork della propria esperienza

Da questo prende corpo e senso la fase della ripresa in un laboratorio di PV che abbia scopi terapeutici.

Portare in un luogo di terapia uno strumento di ascolto come una telecamera significa costruire un pretesto forte ed aggregare una comunità interna di ascolto per la narrazione di sè.

Le esperienze sono diverse; in alcuni casi, il racconto della propria esperienza è condotto collettivamente, a turno; in altri, è frutto di un'interazione fra catalizzatore/terapeuta e beneficiario, in altri addirittura il beneficiario è lasciato solo con la telecamera.

In tutti i casi il dispositivo di ripresa, oltre a costituire uno stimolo per l'innesco dell'autonarrazione, è uno strumento di oggettivazione del racconto del self, anche durante la sua performazione.

---

[87] E' quasi luogo comune proseguire il discorso con *l'indicibilità di Auschwitz* (che è forse *inaudibilità* del discorso su Auschwitz?)(Wievorka 1993).

[88] Qualsiasi cosa una società pertinentizzi come tale. (Foucault 1980; Goffman 1968)

[89] Nella sua analisi sui Centri di Permanenza Temporanea, per esempio, Patrizia Sossi individua come uno dei tratti più insopportabili della condizione di chi vi si trova rinchiuso il fatto che gli sia negato il diritto ad un'autobiografia. (Sossi 2000)

La telecamera, infatti, funziona come una sorta di avatar di un destinatario generalizzato, è il medium verso l'altro da me generale ed astratto, che trascende la relazione personale beneficiario/terapeuta.

Il fatto che sia un medium ipotetico (la distribuzione effettiva del racconto non è prevista, o lo è in misura limitata) rende possible un'uso, per così dire, sperimentale e protetto dell'altro da me.

E' come giocare a mamma casetta. Facciamo che io ero il papà, tu la mamma e che questo era nostro figlio. Il bambolotto non piange, ma insegna relazioni.

'The thrill of holding a camera'[90] è un altro aspetto importante in questo genere di video partecipativo.

Avere il controllo su un mezzo creativo prestigioso come una telecamera (o, in casi eccezionali, la stazione di montaggio) ha un positivo effetto terapeutico sull'autostima dei partecipanti.[91]

Spinti da questa esperienza, i partecipanti diminuiscono il loro "feelings of powerlessness" (Shaw and Robertson 1997: 13) – senso d'impotenza che si sono costruiti in seguito a numerose esperienze di inferiorità in società. Che una percezione di status negativa possa essere riequilibrata dalla percezione di status positiva legata a competenze tecniche è un elemento che ritroveremo anche nell'approcio di empowerment.

Tutte queste dinamiche sono processualmente e ricorsivamente potenziate e riflesse nella fase della proiezione dei film – che in questo caso è forse più corretto chiamare visione del materiale

Per questo vale quanto detto nel paragrafo 2.7.2 a proposito del confronto, in un *setting* collettivo ma protetto, con l'immagine di se che esce dal proiettore.

Nei casi in cui venga adottato un approccio terapeutico, il confronto con la propria immagine e con la narrazione di se che si conduce per tramite del video sono esplicitamente tematizzati, e condotti sotto l'attenta regia del terapeuta.

---

[90] L'eccitazione di tenere in mano una telecamera.

[91] "We, the people of the Chikondi AIDS support group are very grateful for your visit here, we never dreamt, we never even knew that one day we would learn to use, let alone touch, a camera." Feedback di un progetto di video partecipativo, citato in (Lunch and Lunch 2006)

All'inzio di gennaio 2007, Katerina Cizek ha cominciato un lavoro con la Suicide Studies Unit, all'interno dell'ospedale di St. Michael, a Toronto.

Questo lavoro si inserisce nel quadro del progetto Filmaker in Residence, nel National Canada Film Board.

La richiesta venne nel 2005 da un operatirice sociale che stava lavorando da sette anni con gruppi di auto aiuto per persone con ricorrenti tentativi di suicidio[92].

L'introduzione del video negli incontri sembra aver abbassato di molto il tasso di abbandono, che era attorno al 40%, rendendo così più efficace il percorso per un numero più ampio di possibili beneficiari.[93]

Sempre in Canada, Kawaya (Kawaya 1994) descrive un progetto di PV con un gruppo di donne, appartenenti a contesti marginalizzati.[94]

Lo scopo del lavoro, che faceva parte di una famiglia di progetti etichettati come "process video" era quello di permettere alle donne di investigare la loro realtà, e riappropriarsene.

Esse formulavano la propria vicenda individuale e collettiva in forma di narrazione, o di narrazione drammatizzata, e la videoregistravano.

Riguardare il materiale permetteva loro di vedersi come in uno specchio, e comprendere come fossero percepite dall'esterno. (Kawaya 1994)

Secondo (Kalbfleisch 2003), il video è stato in questo caso utilizzato dalle donne per iniziare un processo di ridefinizione della loro storia passata presente e futura, in negoziazione con le altre donne del gruppo.

Il processo ha aiuta queste donne a riconoscere la propria capacità di comunicare in molti contesti diversi – una capacità spesso negata dalla marginalizzazione.[95]

Ancora in Canada Okahashi (Okahashi 2000) ci riporta con il suo racconto ad un modello più basilare di disabilità e di superamento della stessa, raccontanto un progetto del Fair Group.

Lo Stato dell'Alberta (Canada) aveva promulgato una legge a proposito della tutela dei diritti umani. Tuttavia, alcuni dei destinatari della legge, persone diversamente abili, non erano in grado di comprendere cosa questo significasse (Jager, Biersdorff, and Young 1993)– non fosse altro che per la banale ragione che non sapevano leggere (Okahashi 1998).

> Using an alternative to the written word, such as video expression, we may open up a realm of competency that leads to higher self-esteem—an esteem that often eludes those who cannot read.[96] (Okahashi 2000)

[92] Ovvero persone che avessero tentato il suicidio due o più volte

[93] http://www.nfb.ca/filmmakerinresidence/blog/?cat=6

[94] Non è questo l'unico esempio in cui progetti che affrontano questioni di genere adottano approcci di stampo fondamentalmente terapeutico. Cfr. (Rodrìguez 1994)Questo non dipende solo da una tematizzazione delle questioni di genere molto attenta allo svantaggio da parte dei progettisti, ma anche dal semplice fatto che in generale si sono realizzati un gran numero di progetti che coinvolgessero donne (cfr. Riaño, 1994)

[95] Questo suggerisce – ma fuori dal campo di questa tesi – che anche disagi legati ad un irrisolto rapporto con l'io possono essere affrontati tramite un lavoro sul self.

[96] Utilizzando un'alternativa alla parola scritta come l'espressione audiovisuale, possiamo aprire un regno di

I video avevano uno scopo ben preciso, e funzionale, quello di superare un ostacolo pragmatico; tuttavia, anche in questo caso, come nota Okahashi, l'effetto è di più ampia portata.

Spostandosi in Inghilterra, l'organizzazione Insight, nei suoi molti anni di attività, (Lunch 2004; Lunch and Lunch 2006; Setchell 2006) ha spesso lavorato in situazioni che portavano verso un approccio terapeutico.

In particolare occorre segnalare il lavoro svolto per anni in collaborazione con la MacMillan Foundation[97], a favore ed accanto ai malati di tumore ed alle loro famiglie.

Uno dei passaggi di questo lavoro è stato un laboratorio di PV con bambini figli di persone malate di cancro, che ha prodotto il film "No, you don't know how we feel" - UK, 26mins.

Lo scopo del lavoro era di permettere ai bambini di parlare di come si sentivano a proposito della malattia dei genitori e, per tramite del lavoro di produzione video, di scambiare questi racconti con altri bambini nella stessa condizione.

All'interno dello stesso film, in due passaggi due dei protagonisti esplicitano l'impatto di un percorso del genere: "Erano cose che non avevo detto mai a nessuno", e "La cosa bella di questo lavoro è stata la possibilità di incontrare, di parlare e di conoscersi con altri ragazzi che stanno vivendo la stessa cosa che sto vivendo io. Prima mi sentivo molto più sola".

A differenza che in altri casi di lavori condotti con approccio terapeutico, in questo caso è prevista la diffusione del film, in arene selezionate.[98]

In questo caso, alla messa in azione di un circuito di feedback interno, scopo del progetto, è affiancata la messa in funzione di un circuito di feedback orizzontale. Sulla parentela, che comincia ad essere evidente, fra queste due azioni sociali possibili, tornerò nelle conclusioni. (capitolo 11, §2)

Concludo a questo punto la breve carrellata di progetti relativi all'approccio terapeutico[99]. Che siano pochi, dipende anche dal fatto che i progetti terapeutici, prevedendo un accesso molto limitato ad una sfera pubblica, sono di fatto meno visibili degli altri.

---

competenze che portano ad una maggiore stima si se stessi – quel tipo di autostima che spesso non è alla portata di chi non sa leggere

[97] www.macmillan.org.uk/

[98] "Famiglie, professionisti e scuole" http://www.insightshare.org/video_howwefeel.html

[99] Ad essi va aggiunto quello che forse è il capostipite, il progetto di Marcus discusso nel capitolo Primo, §4.3.2

Da un certo punto di vista l'applicazione di metodi del PV a contesti e con scopi di tipo esplicitamente terapeutico è, all'interno del campo, minoritaria.

Molto più numerosi – come già accennato -saranno gli esempi che si potranno trovare per quanto riguarda le tipologie di advocacy e di empowerment.[100]

D'altra parte, però, il set di azioni sociali tipiche di questo approccio è forse quello, di tutti, più pervasivo.

Questo, per due ordini di ragioni.

Il primo ordine dipende dai destinatari classici di percorsi di video partecipativo: si tratta di persone che subiscono in qualche misura uno svantaggio – economico, geografico, sociale, politico, di genere[101] (zaLab, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Bougleux) 2006).

In questi casi, quindi, il gruppo di partenza è nelle condizioni di ricavare dall'intervento, per i meccanismi evidenziati in questo paragrafo, un migliore benessere individuale e ad un accresciuto senso di autostima.

In secondo luogo, le modalità di funzionamento della terapia mediata dal video sono tali da coinvolgere le dinamiche base dei percorsi di video partecipativo.

Non vi è infatti video partecipativo senza autorialità dei partecipanti, e quindi senza diretta o mediata autoriflessività[102].

Non vi è inoltre video partecipativo senza l'instaurazione di un minimo circuito di feedback interno, e, nella maggior parte dei casi, di un circuito di feedback orizzontale.

Indipendentemente quindi dall'esplicito scopo di un progetto e dalle caratteristiche delle persone coinvolte, dobbiamo aspettarci la possibilità di un'azione sociale di tipo terapeutico in tutti i percorsi che verranno raccontati in questa trattazione.

Questo porta ad un suggerimento di riformulazione dei termini. Se esiste una categoria di PV che si autodefinisce, a buon diritto, di terapia, le azioni sociali che si esplicano in questo campo e che, abbiamo visto, sono più vaste del campo, e possono aver luogo indipendentemente da un percorso esplicitamente terapeutico, dall'esplitico etichettamento dei beneficiari come bisognosi di terapia - ovvero, come *malati*.

Slegandoci quindi dal campo di origine di queste pratiche, possiamo chiamare questo insieme di azioni sociali possibili come "azioni sociali di empowerment individuale"[103].

Naturalmente, come ogni possibilità, questo non è un automatismo, ma un rischio: dato che il terreno su cui il PV ha la potenzialità di intervenire, quello della relazione fra l'io ed il self di un individuo, è un terreno delicato, occorre che formatore e gruppo vi si muovano con cautela.

In effetti, se in condizioni di rapporto equilibrato fra io e self, il fatto di partecipare ad un percorso di PV non è suscettibile di portare grandi modifiche sul piano dell'empowerment individuale, in condizione in cui questo rapporto sia squilibrato, l'impatto sarà più rilevante – e che sia un impatto in positivo o in

---

[101] Al punto che Okahashi (Okahashi 2000) arriva a coniare l'espressione un po' agghiacciante di gruppi umani affetti da "developemental disabilities", disabilità di sviluppo.

[102] Nel caso in cui l'autoriflessività sia mediata, ovvero in cui il partecipante al laboratorio si faccia portavoce e mediatore di una issue comunitaria, l'effetto in termini di immagine di se può essere ancora maggiore.

[103] Questo tema verrà sviluppato nelle conclusioni.

negativo dipende dal modo in cui è condotto. Tale cautela sarà tenuta presente nel corso dell'analisi di caso[104], per provare ad individuare meglio quali siano le caratteristiche del "modo giusto".

[104] In particolare nei casi di Immagini oltre il Muro 1 e di Bologna Intergra.

2.2.1 Mediattivismi. Il modello di Advocacy

Questo è il caso in cui è stato più complesso scegliere un'etichetta.

La galassia del mediattivismo, (Harding 1997), della cosiddetta comunicazione- guerriglia (Autonome a.f.r.i.k.a gruppe 2001) (Blisset 1995; Blisset 2000)fino alla fondazione ed allo sviluppo di community media (Waltz 2005) ((Bailey, Cammaerts, and Carpentier 2007; Carpentier 2007; Carpentier and De Cleen 2008)) o di televisioni di strada (Bougleux 2004; Franco Berardi (Bifo) 2003) è infatti vastissima e polimorfa, ed anche semplicemente passare rapidamente in rassegna gli studi a proposito, da quelli "militanti" di (Baldelli 1972; Baraglini 1974) a quelli di (Eco Umberto 1976) fino agli esempi più recenti ((Bifo) 2006; Pasquali F. 2005; Pasquinelli 2002) – solo per restare sul terreno italiano - esulerebbe dal terreno di questa trattazione[105].

Ci basta, per il momento, definire con produzioni video "di militanza" un'ampia sfera di esperienze (nella maggior parte di casi, ai confini o fuori dal campo del video partecipativo) nelle quali l'uso di strumenti di comunicazione audiovisiva si colleghi ad un movimento sociale, per arrivare poi alla definizione di un azione sociale di advocacy (possible ed anzi forse la più esplicitamente presente, anche se non spesso portata pienamente a termine, nei percorsi di PV).

Dal punto di vista delle categorie rilevanti per questa sistematizzazione, le produzioni video di militanza si caratterizzano – in qualche misura, all'opposto che quelle di terapia – per una forte tensione al cambiamento sociale, accompagnata da una scarsa o nulla attenzione e focalizzazione sul processo di video produzione.

Per definire il campo che origina dall'incrocio fra mediattivismo e metodi partecipativi mi appoggio principalmente al già citato testo di Harding (1997), che definisce il mediaattivismo come: "l'uso sistematico del video come strumento per promuovere la giustizia sociale e la difesa dell'ambiente" (Harding, 2003, :23).

Il mediaattivista, target del manuale, è un attore di movimenti sociali di trasformazione.

Una delle sue caratteristiche essenziali è quella di agire in modo trasversale, portando la sua competenza comunicativa al servizio di varie e differenti issues, anche (e forse soprattutto) quando tali issues non lo coinvolgano in prima persona come portatore di un'interesse legittimo, ma lo coinvolgano astrattamente in quanto portatore di un interesse "universale"[106].

Il contesto è quello dell'azione sociale collettiva tradizionale: rivolta ad un interesse pubblico, coinvolge un gruppo di persone, ed esplica la sua azione in una sfera pubblica.

Nelle mani di un mediaattivista, prosegue Harding

---

105 L'avvento della rete (Castells 2002a; Castells 2002b) e le nuove possibilità che ha dispiegato (Himanem 2001) ha aperto nuove prospettive, rendendo ancora più ampio (ed appassionante) il quadro.

106 Così, il mediaattivista occupato su tematiche ambientali, denuncerà l'inquinamento dovuto ad una fabbrica anche qualora non viva nell'area interessata da tale inquinamento. In questo modo si risponde ad una delle fallacie della topica della denuncia individuate da Boltanski, quella della denuncia interessata (verifica e cita)

> una telecamera diviene una potente arma politica per contrastare la violenza della polizia; un sistema di montaggio si trasforma in un mezzo per fissare un'agenda politica e un videoproiettore in un meccanismo per sensibilizzare l'opinione pubblica. (idem :23)

dal punto di vista degli scopi progettuali, questa citazione è di per sé abbastanza chiara.

Strategicamente, lo scopo è il cambiamento sociale inteso – molto generalmente – come trasferimento di potere dall'alto al basso.

Tatticamente, gli scopi corrispondono alle esigenze quotidiane (comunicare i propri scopi ed allargare l'area della mobilitazione; denunciare una pratica che si ritiene dannosa; difendersi durante una manifestazione; difendersi durante un processo) di un'organizzazione più o meno strutturata che si dedica al perseguimento di questo cambiamento.

Questo legame con un gruppo (anche solo con la *imagined community* di un movimento) è un elemento importante nell'avvicinare questo approccio a lla definizione di PV finora data.

Questo, infatti marca una distanza sia rispetto alla pratica professionale del video all'interno di strutture istituzionalizzate[107] sia rispetto alle pratiche di cinema indipendente[108].

> Per cominciare (…) avrete bisogno di qualcosa che vi tenga ancorati alla realtà. Se siete dei videoattivisti sranno naturalmente le esigenze del gruppo con cui lavorate a svolgere questa funzione, mentre per i realizzatori convenzionali – ancora stregati dal mito dell'obiettività – entrerà in gioco il loro personale complesso di bisogni e sistema di valori. (:45)

Vi sono almeno due forti tradizioni alle spalle di questo approccio: una tradizione liberale e civica anglosassone, in cerca del modello del medium realmente indipendente ed obiettivo (Mill 1991), ed una tradizione più europea che affonda le radici nel movimento operaio e sociale di impronta marxista109.

Nelle parole di Matteo Pasquinelli,

> la reale posta in gioco è riuscire a scardinare una delle macchine economiche che sostengono il capitale del pensiero unico. Marxianamente parlando, l'obiettivo è riappropriarsi dei media in quanto mezzi di produzione, piuttosto che mezzi di rappresentazione: mezzi di produzione economica, produzione dell'immagine del mondo, produzione di bisogni e desideri. (Pasquinelli 2002 : 13-14)

L'esempio più basilare di un video di questo genere è la ripresa amatoriale e casuale del pestaggio di Rodney King[110], situazione in cui "la gente ha improvvisamente realizzato quale fosse il potere di una telecamerina" (Harding 1997: 1).

---

[107] In cui conta di più la relazione con la committenza che quella con un qualsiasi gruppo valoriale di riferimento

[108] In cui, in fin dei conti, la principale fedeltà di un autore è alla propria poetica

109 . (cfr. il titolo del libro di Avi Hoffer ((Hoffer 1999)), che peraltro è solo un manuale tecnico.)

[110] A Los Angeles, nel 1992, un cittadino di colore, Rodney King, viene selvaggiamente picchiato senza motivo dalla polizia. Un amatore che si trovava causalemtne in una terrazza sopra al luogo del fatto filmò il tutto. Il materiale venne trasmesso migliaia di volte da televisioni in tutto il mondo. Scoppiò una rivolta, che rimise in questione l'apparente soluzione del problema razziale negli U.S.A.

Successivamente, il film venne anche usato come prova nel processo ai poliziotti.

2.2.1. Funzionamento del modello di Advocacy. Elementi partecipativi delle pratiche mediattivistiche

Naturalmente, l'esempio di Rodney King non ha nulla a che fare con il PV. Non ci fu dialogo fra chi filmava e chi era filmato.

In molti esempi simili, però, il dialogo in qualche misura c'è.

Se è vero, infatti, che nella maggior parte dei casi è l'attivista l'attore principale, e non il gruppo coinvolto (Huber 1998) è vero anche il gruppo stesso può giocare un ruolo importante.

La sua posizione nel confronti del racconto video è completamente diversa che nel caso terapeutico. Un gruppo spontaneo che organizzi una manifestazione contro la costruzione di una nuova strada ed un videoattivista che proponga di accompagnarne la lotta con le immagini non sono in un rapporto beneficiario/beneficatore, ma in un rapporto di alleanza, che può assumere addirittura le forme di un rapporto di committenza,[111] che non rinuncia ad un controllo editoriale e politico del materiale girato (Harding 1997).

Un esempio interessante è riportato dallo stesso Harding: egli ed il suo gruppo, *under*currents[112], ricevettero una richiesta di aiuto da parte di un gruppo di cittadini in Galles, che soffrivano per la presenza di una fabbrica di alluminio, rumorosa ed inquinante. L'intervento si sviluppò in due direzioni: gli attivisti raccolsero testimonianze, mentre i residenti stessi riprendevano dalle proprie case delle "prove" audiovisuali del'impatto della fabbrica.

Un altro aspetto di interessante parallelismo è la dimensione processuale, del mediattivismo. In questo caso non è processualmente tematizzata la dimensione della produzione, ma quella dei contentui.

Il video (anzi, più precisamente, il fatto del videoriprendere) prima di essere un prodotto è un elemento di un processo sociale, parte di un movimento dai cui scopi è spesso sovradeterminato.

Ne sono un esempio l'uso della telecamera durante le manifestazioni, per difendersi da eventuali abusi della polizia (Stuart 2002):

> Le telecamere vengono usate durante le manifestazioni per tenere la situazione sotto controllo. Ho sentito spesso (…) un poliziotto dire al proprio compagno "vacci piano, hanno una telecamera" durante un momento di grande tensione (…)
>
> Ci sono persino alcuni attivisti che, non potendo permettersi di meglio, usano delle telecamere rotte (…) per prevenire violenza ed attacchi. (Harding 2003):68

Ne è un esempio anche l'uso del filmato per raccogliere prove in caso di processi in cui gli attivisti siano imputati. (Harding 2003).

---

[111] Non intendo in questo caso espliciti rapporti di committenza che possono intercorrere fra grandi organizzazioni e videomakers indipendenti o agenzie, per esempio nel lavoro che ha portato Greenpeace a costruire una forte agenzia di newsmaking interna, la Greenpeace Communicatioms. vedi http://www.greenpeace.org/international/press/
Intendo relazioni informali e non economiche fra piccoli gruppi e videoattivisti grassroots

[112] Vedi http://www.undercurrents.org/

Questo significa che, anche se non c'è partecipazione nel processo di produzione, essa si verifica nella costruzione di un consenso a proposito di ciò che è importante filmare in un evento, e, spesso, nella condivisione della costruzione stessa di quell'evento.

2.2.2. Il circuito di feedback verticale. Esperienze di advocacy partecipativa

Dal punto di vista del funzionamento dei meccanismi evidenziati nell'analisi del *Fogo Process*, il video di militanza si caratterizza per la focalizzazione sul tentativo di creare ciruiti di feedback verticale ed, in subordine, orizzontale.

Orizzontalmente, le produzioni video di questo genere dovrebbero accrescere la consapevolezza del corpo sociale rispetto ad una determinata *issue*, e convincere altre persone oltre al gruppo degli attivisti ad impegnarsi nella lotta.

Verticalmente, lo scopo è quello di portare una voce di protesta a chi ha preso la decisione che si contesta, o a chi potrebbe prendere decisioni in favore dell'opinione di chi protesta

Si tratta di quel potere del video di superare le chiuse idrauliche periferia/centro di cui abbiamo già molte volte parlato.

Nel caso della fabbrica di alluminio citato nel paragrafo precedente, per esempio, il montaggio di testimonianze e rirpese video degli abitanti portò alla confezione di delle videolettere.

Queste videolettere vennero spedite ai proprietari della fabbrica.

Visto che l'effetto era stato minimo, ne vennero stampate altre copie, che vennero spedite ad altri *stakeholders*: boards delle banche locali, giornalisti locali, componenti del consiglio comunale, eccetera. (Harding 1997).

In questo senso, la video advocacy trascende i confini del video di militanza ed attivismo: un esempio classico, sempre appartenente all'esperienza di Don Snowden, è quello del progetto *Eyes see, ears hear*.

Si tratta di un intervento condotto nel villaggio di Taprana, in India.

I guidatori di risciò locali non erano mai stati in grado di possedere i veicoli con i quali si guadagnavano da vivere. Acquistarli sarebbe stato possibile, ma comportava l'accesso ad un prestito bancario che sembrava assolutamente impossibile da ottenere: i guidatori di risciò erano analfabeti, e subivano lo stereotipo di essere solo della poveri ed inaffidabile gente di campagna.

Raccontarono questa storia al *community worker,* facendo notare per quali motivi ritenevano che la banca avrebbe corso un rischio assolutamente affontabile nel concedere un prestito, e cercando di far capire perché credevano che la banca si comportasse in modo sbagliato con al gente di campagna.

Il *Community worker* mostrò la cassetta ai responsabili della banca, nella città distante poche miglia.

I manager risposero via video, riconoscendo che le cose dette dai guidatori di risciò avevano senso, e che avevano scoperto cose che non sapevano. Li invitarono a discutere del prestito, che venne alla fine concesso.

Dal punto di vista della focalizzazione sul feedback verticale, parte del video di militanza, dove ponga attenzione agli attori sociali più direttamente coinvolti, può diventare una forma di PV: PV come messa a disposizione del potenziale di mediazione dei *media* ad attori sociali che altrimenti non potrebbero accedervi.

Da questo punto di vista, si può proporre una categorizzazione diversa delle diverse esperienze di video partecipativo. Se, in tutti i casi, il video partecipativo è una prospettiva in cui si focalizzano i processi, una prima categoria di video partecipativo è quella che enfatizza il processo *prima* e *durante* la produzione del video[113]; un seconda è quella che enfatizza il processo che può avvenire *dopo* che il video è finito. (Gumucio Dragon 2001).[114]

---

[113] E riassume quindi le categorie di empowerment, sia quella di empowerment individuale (quello che

È questo il caso delle produzioni di video partecipativo di advocacy.

Anche se il processo produttivo è stato condotto in modo non partecipativo, partecipativa ed orizzontale può essere la distribuzione. Citiamo a questo proposito tre esperienze sudamericane: *TV Maxambomba* e *TV Viva* in Brasile, e *Teleanalisis* in Cile.

L'esperienza di Teleanalisis si è esaurita molti anni fa, ma ha avuto, neglianni '80[115], un impatto sociale enorme nel Cile di Pinochet. *Teleanalisis* è stata un'alternativa per accedere alle notizie sistematicamente censurate durante il regime.

I suoi cameramen andavano a filmare dimostrazioni, episodi di repressione politica, problemi sociali nascosti; il materiale era montato in segreto, e distribuito clandestinamente in VHS attraverso sindacati clandestine, parrocchie, gruppi comunitari (Stern 2006; Thede 1991).

TV Viva, di Recife e *TV Maxambomba*, di Rio de Janeiro in Brasile operavano in un contesto differente, democratico, ma dal mediascape dominato da canali televisivi basati su grandi risorse economiche e legati ai gruppi di potere dominanti, come TV Globo.

Entrambe lottavano per offrire ai quartieri marginali un'immagine diversa del Brasile, un'immagine che tenesse in conto problemi, bisogni, ed espressione delle comunità locali.

Nonostante il nome, nessuna delle due era un autentico canale televisivo: piazzavano schermi giganti nelle strade e nelle piazze di Olinda o Nova Iguaçu, e proiettavano show che attraevano pubblici di centinaia di persone, a cui si offriva divertimento pubblico ed educazione nella medesima occasione, cercando di rendere la visione collettiva un attività non passiva. (Downing 2001)

---

abbiamo chiamato PV terapeutico) che quella di empowerment collettivo (che affronteremo in seguito, utilizzando l'etichetta ricevuta dalla letteratura, di empowerment)

[114] Gumucio Dragon distigue tre tipologie.

[115] Le produzioni cominciarono ad agosto 1984, ed il primo VHS fu diffuso ad ottobre dello stesso anno.

Fra chi si riprende e chi è ripreso si stabilisce una relazione asimmetrica di potere. (Colusso 2003)

Chi riprende ha il potere di *riscrivere la storia di vita* di chi è ripreso, di dargli dei significati ulteriori, di inserirla o meno di un contesto, Comunque, e in assoluto, anche ipotizzando una totale obiettività, di modificarla, tramite la necessaria semplificazione.(Colusso 2003): 77

Questo squilibrio, generale al campo del documentario, (Nichols 2006) :16-22 è evidentemente più accentuato nel caso di video di advocacy, che, per definizione, nasce in riferimento a, ed in difesa di, un gruppo svantaggiato. In questi casi "filmaking (becomes) an extremely hierarchical process[116]" (Gadihoke 2003) :279. L'ampiezza della gerarchia di partenza dipende non solo dalla posizione del gruppo raccontato, ma anche dalla differenza con chi racconta:

> "A problem (…) (to consider) is the power relationship that our films have with their subject. Most of them are rural, lower class and lower caste, often women who have absolutely no link or connection with the filmmaker. How can they be represented with dignity, respect and, most importantly, with their consent?[117]" Gadihoke, 2003 #629} :279

Gadihoke riflette sull'esperienza di una filmaker indiana in India; ma molta dell'advocacy è un fenomeno internazionale. Il problema diventa ancora più vasto nel momento in cui chi riprende è esponente di una cultura che si definisce superiore e che è effettivamente dominante, e chi è ripreso appartiene al novero degli *inferiori*.

Non è solo una questione di rispetto, ma anche di autenticità (Boltanski 2000 :252-270) della messa in scena della sofferenza di colui per il quale si fa advocacy. (Deriu 2001) riporta la deliziosa storia di un giornalista inviato in Sudan. È un po' preoccupato, perché è la sua prima esperienza in un paese africano, e gli sembra di avere poco tempo a disposizione. Invece, fortunatamente, all'aeroporto viene agganciato da un mediatore che in una sola giornata gli fa filmare tutto ciò di cui ha bisogno: ovvero, scende strazianti di sofferenza e miseria, con preferenza per primi piani di bambini.

(Gadihoke 2003) individua una prima via d'uscita notando che i soggetti della ripresa non sono sempre così mediaticamente illetterati come si assume, ed, al contrario, imparano molto rapidamente come funziona il media e come si può utilizzarlo a proprio vantaggio.

Il mediatore di Deriu sta in qualche modo lì a dimostrarcelo.

Una via d'uscita più ampia è nell'enfatizzare il necessario coinvolgimento dei protagonisti della *issue* (Harding 2003) fino a decidere di non muoversi se l'iniziativa non viene da loro.

Ilaria Freccia, documentarista con alle spalle numerose e sensibili produzioni che raccontano il dolore altrui, così racconta della sua scelta di accettare la proposta di girare un film a proposito delle mutilazioni genetiche femminili in Africa:

---

[116] Fare film è un processo estremamente gerarchico

[117] Un problema da tenere bene in conto è la relazione di potere che i nostri film hanno con le persone che raccontano. La maggioranza di loro sono contadini poveri, appartenenti a caste basse (l'autrice riporta la sua esperienza in India), spesso donne; e non anno assolutamente nessun legame con l'autore. Come possono essere rappresentati con dignità, rispetto e, ancora più importante, con il loro consenso (informato)?

> un senso di inadeguatezza però rimane e nasce dal rispetto verso ciò che non conosciamo, e che non possiamo giudicare. Per fortuna, la realtà ci viene spesso in aiuto. (…) Ho accettato di fare questo documentario solo quando ho scoperto che esistevano vari progetti di sensibilizzazione da parte di gruppi di donne africane che hanno come obiettivo quello di trasformare la loro tradizione, di cambiare la loro cultura senza cancellarla (Freccia 2003):85

Questo ci porta alla via d'uscita che, nell'ottica di questa tesi, è definitiva: ovvero

> Instead of seeing ordinary people just as victims of the media, we have to learn to recognize and respect their right to control and negotiate media message. Representation is a contested terrain between the filmmaker, subject and audience[118] (Gadihoke 2003) :280

Questi discorsi valgono evidentemente per i lavori giocati sulla topica della denuncia, (Boltanski 2000)indipendentemente dal medium utilizzato. Se limitiamo il campo all'audiovisivo, essi si fanno ancora più stringenti, per due ordini di ragioni.

In primo luogo, quello che cambia è la materia dell'interazione: che, in questo caso, è una storia di vita, o comunque qualcosa che tende a dire qualcosa dell'intervistato e del contesto in cui si muove con un approccio inevitabilmente olistico[119].

Il secondo elemento è lo scarso grado di negoziabilità intrinseca del prodotto video: una volta girato, è girato, e nulla come l'immagine in movimento con il suono da il senso di solida realtà, di oggettività. Una volta che si è filmata una persona, le si ruba l'anima.

Il modo più radicale (anche se ogni volta da verificare nelle interazioni) di riconoscere il diritto del soggetto delle riprese a controllare e negoziare il messaggio è quello di coinvolgerlo direttamente come autore.

Avrà quindi senso parlare di azione sociale di advocacy nel campo del video partecipativo solo quando questa condizione sia soddisfatta: quando cioè l'autore della denuncia sia, in prima persona, il sofferente stesso, per il tramite della relazione con un attore esterno.

Entrambe le condizioni sembrano necessarie non solo dal punto di vista dell'equità della comunicazione, ma anche della sua efficacia. Un gruppo sociale ha molta più forza di denuncia di un attore singolo.

In una sua analisi su un corpus di 275 lettere provenienti da individui o associazioni e contenenti la denuncia di un'ingiustizia ricevute dal quotidiano Le Monde tra il 1979 ed il 1981 (Boltanski 1990a) ha rilevato che la denuncia era oggetto, preventivamente ad una verifica di fondatezza, di un giudizio di normalità che mirava a scartare le rivendicazioni provenienti da persone *manifestamente* "paranoiche". Uno dei criteri principali di questo giudizio era la provenienza delle lettere: esse avevano molta più probabilità di

---

[118] Piuttosto che considerare la gente comune semplicemente come vittima dei media, dobbiamo imparare a riconoscere e rispettare il loro diritto di controllare e negoziare i messaggi dei media. La rappresentazione è un terreno contestato fra filmmaker, soggetti e pubblici.

[119] In seguito ad altre interazioni c'è meno in gioco: se mi va male un esame, devo rifarlo, e questo non è un giudizio sulla mia identità. In seguito ad interazioni che riguardino storie di vita come strumenti di denuncia con altri mezzi, il mio essere nel gioco come soggetto raccontato è più nascosto, più negoziabile meno compromettente.

essere prese in considerazione se prese in carico da una collettività – associazione, partito, sindacato – piuttosto che da un individuo isolato.(Boltanski 1990)

2.3 L' EMPOWERMENT. CIRCUITI DI FEEDBACK ORIZZONALE.

2.3.1 Il modello di empowerment

Una terza tipologia può essere definita quella dell'approccio *dell'empowerment*. (Huber, 1998; White, 2003; (Crocker 2008) (Riaño 1994).

Per *empowerment* si intende l'utilizzo del processo di produzione audivisiva come strumento rendere una persona un gruppo o ad una comunità protagonista di un cambiamento possibile – e tanto della definizione del cambiamento, quanto dell'azione sociale trasformativa.[120] (Mann 2006)

Dal punto di vista delle categorie rilevanti per questa sistematizzazione, le produzioni video di empowerment si caratterizzano per una forte tensione al cambiamento sociale, accompagnata da un'ampia attenzione e focalizzazione sul processo di video produzione.

In termini generali, la nozione di empowerment all'interno del campo della psicologia comunitaria nasce in reazione ad i limiti rilevati in un modello di advocay. (Quoss 1992) :39.

Come rilevato da (Rappaport 1986), uno dei rischi degli approcci di advocacy sta nel fatto che, quando un attore esterno si fa portavoce dei diritti di persone che si trovano in uno stato di dipendenza, queste persone tendono a restare in quello stato di dipendenza – magari semplicemente da attori diversi rispetto a quelli originari.

Dal punto di vista invece dell'impatto dell'advocacy, in termini boltanskiani la non coincidenza di posizione fra colui che denuncia ed il sofferente presta il fianco ad almeno due ordini di critiche.

In primo luogo la denuncia può venire

> squalificata come "superficiale", "convenzionale" o "rituale" in quanto la si può allora ricondurre ad una forma clandestina di indignazione unanime camuffata come indignazione illuminata. La critica delle vane parole (…) (svela) l'ipocrisia del denunciante la cui indignazione non può essere autentica in quanto non è veramente *interessata* alle sofferenze dell'infelice" (Boltanski 2000):111

questo è facile da sostenere ogni volta che si possa dimostrare che colui che denuncia non condivide in realtà le sofferenze dell'"infelice".

In secondo luogo, la denuncia può essere criticata come interessata principalmente ad una pulsione di accusa (Boltanski 2000) :113. L'origine intellettuale di questa critica è nella denuncia nicciana del "risentimento dei deboli contro i forti", ma essa ha trovato applicazione anche nell'analisi condotta da Annah Ardent a proposito della Rivoluzione Francese (Arendt 1963)

Dall'opposta barricata, riecheggia in qualche modo questi argomenti Lovink:

> Essi sono gli «oppositori gioiosi», sempre in cerca di un nemico. Ma una volta che il nemico è stato identificato e sgominato è l'attivista dei media tattici ad andare in crisi.

[120] Una vasta parte della lettarutura sull'empowerment si occupa dell'ottimizzazione manageriale della forza lavoro. (Conger and Kanungo 1988; Spreizer 1996). Pur chiamandosi "management partecipativo"non è questo il taglio che ci interessa.

(Lovink 2002)

Dei molti punti di partenza che può avere un approccio di *empowerment,* quello da privilegiare sia nella teoria e nella pratica pedagogica di Paulo Freire: una visione critica e realista della realtà combinata ad una tensione alla trasformazione sociale tramite una dialettica negativa (Paulston 1992):179

Il lavoro pedagogico di Paulo Freire inizia con le iniziative per l'alfabetizzazione degli adulti. (Freire 1970.; Freire 1981).

Secondo Maccoby il suo metodo funziona perché parte dal presupposto, marxista, che l'uomo è tale perché ha il desiderio di creare la sua propria storia, di comprendere e trasformare creativamente il proprio mondo (Maccoby 1971) :672.

Insomma: non è tanto l'educazione che crea la possibilità di *empowerment*, quanto la necessità (latente) di *empowerment* che rende necessaria l'educazione – o meglio, in termini freiriani, di un'educazione differente.

Dall'alfabetizzazione – che è il compito che riceve dalle istituzioni pubbliche, prima in Brasile e, dopo il golpe brasiliano del 1964, in Cile – Freire passa rapidamente all'ipotesi di un'educazione globale, che conduca ad una "coscientizzazione".

Secondo il suo punto di vista, generazioni di disuguaglianza sociale e materiale hanno portato i poveri dell'America Latina ad internalizzare gli stereotipi ideologici dei settori dominanti, che li dipingono come ignoranti, pigri, e degni del proprio destino. Il povero quindi accetta la sua posizione sociale fatalisticamente e si sente *impotente* di cambiarla. (Freire 1981)

Il ruolo chiave dell'educazione sarà quindi, in una prospettiva globale di liberazione, quello liberare la coscienza colonizzata e portare il povero a partecipare al processo storico come soggetto e non come oggetto (Freire 1973): di trasformare quindi l'impotenza in potenza, in potenziamento: letteralmente, in *empowerment.*

Maccoby nota delle analogie fra il metodo pedagogico di Freire ed il procedere psicoterapeutico di matrice sociale – ed in particolare con l'approccio di Fromm- nel comune intento di fare emergere coscienza, dialogicamente e maieuticamente (Maccoby 1971) – un'ulteriore conferma del meccanismo di *auto-empowerment* che abbiamo discusso ragionando sul Fogo Process (cap. 1, §8.2)

Proprio il Fogo Process ci aiuta nel proseguire la definizione del modello di PV di *empowerment*: nella sua caratteristica, a posteriori, stupefacente, di sintetizzare *in nuce* moltissime delle possibilità pragmatiche possibili ad un percorso di PV, il processo infatti, pur essendo partito come un'operazione di comunicazione, ed avendo, come s'è appena visto, elementi forti di *advocacy* nella produzione di un meccanismo di feedback verticale, è stato fondamentalmente una riuscita operazione di *empowerment* (Crocker 2008).

In riferimento al Fogo Process, abbiamo iniziato a definire il meccanismo di funzionamento base come una costruzione del noi, (Melucci 1991) per il tramite della proiezione di un'immagine comunitaria (di una comunità immaginata) calata in un circuito di feedback interni ed orizzontali, ed in grado di sfidare ciò che sta oltre ad i confini comunitari mettendo in atto dei circuiti di feedback verticali.

L'elemento entrato in gioco grazie alla rivoluzione tecnologica del videotape e successivamente del digitale (Giannarelli 2006), che ha reso le attrezzature audiovisuali molto più economiche (Gadihoke 2003), leggere (Medici 2003), rapide (Mancuso 2006) e facili (Petitto 2006) da utilizzare è quello del coinvolgimento della comunità anche a livello produttivo (e non solo co-autoriale e distributivo).

Infatti all'esperienza di Snowden si aggiunge nelle esperienze successive un fondamentale passaggio che evolve il partecipante in autore vero e proprio.

Sempre in Canada, nel 1969, i metodi del processo di Fogo vengono ripresi a Rosedale, un villaggio a sud dell'Alberta. Gli abitanti stavano progressivamente abbandonando la cittadina per mancanza di acqua

corrente e gas e per una crisi occupazionale. Tony Karsch, dell'università di Calgary suggerisce al RCAC (Rosedale Citizen's Action Commitee) di utilizzare un processo di PV.

> Like the Fogo Process, the RCAC used video to tape issues and stimulate discussion and problem-solving. However, in Rosedale, the RCAC chose who to interview, which parts to keep and how to use the video. Karsch was careful to remain in the role of facilitator. He described what video could do and taught people how to operate the video equipment. He advised participants on how to accomplish what they wanted and then they used the technology to accomplish their goals.[121] (Okahashi 2000) :2

Si aggiunge quindi un ulteriore aspetto alla pratica del PV; oltre a fornire gli strumenti per raccontarsi i soggetti sono anche pienamente autori del prodotto audio video e la funzione dei facilitatori è solo di affiancamento. (Brigandì 2008)

A partire da quel momento, il coinvolgimento diretto delle comunità coinvolte nei progetti si fa pratica comune (Gumucio Dragon 2001) :17.

La funzione di chi conduce il processo è un altro elemento specifico dell'approccio rispetto ai modelli della terapia e dell'attivismo. Egli infatti non è un terapista (e quindi non può giocare sulla neutralità di stampo clinico) né un attivista. Egli è piuttosto un elemento del processo, sottoposto agli stessi stimoli ed alle stesse tensioni trasformative delle altre componenti, seppur in maniera diversa:

> Empowerment is located somewhere in the middle between 'therapy' and 'activism'. It integrates the two approaches by using the full potential of both, the people and the development communicator. The boundaries between subject, producer, and viewer collapse with this approach. Everybody is involved in the three key activities: filming, performing (being filmed), and watching the film. In addition, the development communicator plays an active role as a facilitator. (…)The development communicator is not just directing but also involved in the communication and learning process[122] (Huber 1998) :22

Anche Kawaja si concentra sulla particolarità del ruolo del *trainer*/facilitatore; egli

> "experiences a constant struggle to find a balance between being directive and letting participants take initiative, between structuring and letting things evolve

---

[121] Come nel caso del Processo di Fogo, la RCAC ha utilizzato il video per sollevare questioni e stimolare discussioni per risolvere problemi. Tuttavia, a Rosendale, è stata la RCAC a scegliere chi intervistare, quali parti mantenere nel montaggio finale e come utilizzare il video. Karsch è stato molto attento nel rimanere nel ruolo di facilitatore. Egli ha descritto ciò che si poteva fare con il video ed ha insegnato alla gente come far funzionare l'attrezzatura. Ha informato i partecipanti sulle modalità per realizzare ciò che volevano e poi ad utilizzare la tecnologia per realizzare i loro obiettivi.

[122] L'empowerment si colloca da qualche parte fra "terapia" ed "attivismo". Integra i due approcci utilizzando il pieno potenziale tanto dei partecipanti quanto del *comunicatore di sviluppo*. I confini fra soggetto, produttore e spettatore con questo approccio collassano. Tutti sono coinvolti nelle tre attività chiave: filmare, svolgere attività performative (essere filmati) e guardare il film. Inoltre, il *comunicatore di sviluppo* ha un ruolo attivo come facilitatore. Egli non sta semplicemente dirigendo un processo di comunicazione ed apprendimento, ma ne è parte,

> spontaneously, and between authoritarianism and nondirective dialogical approaches[123]" (Kawaja 1994: 141).

Da questo punto di vista, le esperienze di PV di *empowerment* si pongono in una posizione più radicale rispetto alle pratiche di Freire.

Nonostante la sua posizione radicalmente critica di un'educazione "depositaria", "bancaria" (Freire 1981) e costruita sulla gerarchia ineliminabile fra formatore e formato, secondo Faundez, egli sembra infatti privilegiare la voce intellettuale dell'insegnante, piuttosto che le voci e le esperienze degli allievi. (Faundez and Freire 1989)

L'insegnante è un liberatore; e se è vero che, rispetto alle posizioni degli inizi (nella quali la coscienza autentica dell'insegnante si oppone alla falsa coscienza degli allievi)[124] c'è un'evoluzione, è anche vero che agli allievi è concessa solo una coscienza parziale (Paulston 1992) 198-199.

Del resto, anche in un testo successivo, pur riconoscendo che l'insegnante dovrebbe evitare un

> "autoritarismo arrogante, dovremmo anche restare vigili per evitare uno spontaneismo eccessivo o irresponsabile, che, nella sua mancanza di serietà e disciplina intellettuale, mina la necessaria autorità dell'insegnante" (Freire 1985) :14

Probabilmente il passaggio sta nell'adozione di prospettive più relativiste, nelle quali nessuno, nemmeno il pedagogista-liberatore, è portatore di una *verità* sui temi di cui si discute.

---

[123] (il facilitatore) è costantemente in lotta per trovare un equilibrio fra direttività ed incoraggiamento alla partecipazione, fra le necessità di strutturazione e l'impulso a lasciare che le cose evolvano spontaneamente, e fra autoritarismo e approccio dialogico e non direttivo.

[124] "Il popolo (…) schiacciato e oppresso, introiettando l'oppressore, non può da solo costituire la teoria della sua azione liberatrice. Solo nel suo incontro con la leadership rivoluzionaria, nella comunione tra i due, nella prassi di ambedue, si costituisce questa teoria." (Freire 1981) :186

Il primo e più concreto meccanismo di empowerment si basa sui circuiti di feedback orizzontale (capitolo primo, § 3.1) per ottenere fenomeni di quella che è stata chiamata "educazione fra pari" (Pellai, Rinaldin, and Barbara 2002).

Tale meccanismo funziona tanto meglio quanto meno è diffusa la *literacy* nella comunicazione scritta, e tanto più le agenzie formali di educazione sono distanti (o ritenute tali) dalle comunità con le quali si lavora:

> Reading instructions or books are of no help and radio often is perceived as a disembodied voice giving long speeches that convey little understanding. When such people see themselves and their peers on video, saying or doing familiar things (perhaps applying methods or organization), the visual comprehension for the viewers is so real that in the memory of the individuals, long after the event, the medium of the video may be forgotten. (…). The specific content of the video message is remembered for a long time after[125]. (Snowden 1983)

Il funzionamento è duplice: da un lato, si diffondono tecniche, informazioni, soluzioni pragmatiche a problemi comuni che possono aumentare il benessere comunitario; dall'altro, questa circolazione di informazioni può contribuire, a fianco alla ricostruzione di un'identità collettiva, a quella "costruzione comunitaria della fiducia in sé" di cui si è parlato nel primo capitolo (§3.3.2) che è l'essenza del processo di empowerment:

> This visual experience, especially in relation to receiving information from one's peers, or sending out information to one's peers elsewhere, can inspire belief and confidence in individuals and in the total community. It is exciting to learn that one's own experience and knowledge is important to others and can be an example to others. It is just as exciting to learn that others to whom one can relate have solved problems similar to your own in ways that you might not have thought of[126]. (Snowden 1983)

---

[125] Leggere istruzioni o libri non è d'aiuto, e la radio è spesso percepita come una voce disincarnata che fa lunghi discorsi che trasmettono poche informazioni utili e comprensibili. Quando (i contadini dei villaggi indiani) si vedono, e vedono i loro pari, in video, a fare o dire cose familiari (magari applicando dei metodi, o mostrando come sono organizzati), la loro comprensione visuale è così reale che, nella loro memoria, dopo molto tempo, il medium del video può essere dimenticato. Il contenuto specifico del messaggio è ricordato per molto tempo.

[126] Questa esperienza visuale, specialmente in relazione al ricevere informazioni da un pari, o essere fonte di informazioni per un altro pari da qualche altra parte, può ispirare fiducia in altri individui , e stimolare l'investimento di sé nella comunità. Apprendere che la propria esperienza e conoscenza possono essere importanti per altre persone e possono essere loro di esempio è motivante. Ed altrettanto motivante è venire a sapere che altre persone – con le quali si può entrare in relazione- hanno risolto problemi simili ai propri in modi che non si erano immaginati

Il secondo meccanismo è più astratto da raccontare, ma ha un funzionamento ancora più basico, e sfrutta il processo di rispecchiamento, principalmente all'interno di circuiti di feedback interno, ed in parte anche all'interno di circuiti di feedback orizzontale (cfr. cap. 1, § 3.3.2).

Porre l'attenzione su questa potenzialità significa radicalizzare l'aspetto processuale della ripresa video, ed inserirla necessariamente all'interno di un processo di trasformazione sociale presistente ed indipendente dall'apporto del video.

Per comprenderlo meglio, seguiamo i passaggi di una descrizione paradigmatica, quella effettuata da Padma Guidi di un suo intervento in collaborazione con il Centro Maya di Donne Comunicatrici (CMCM) NUTZIJ[127], in Guatemala (Guidi 2003).

In primo luogo, secondo Guidi, il fatto stesso di mettere attrezzature costose e dall'aspetto fragile e difficile in mano a chi non le ha mai potute maneggiare ed ha spesso una bassa immagine di se e delle proprie capacità è di per sè motivante.

> It is natural to fell somewhat intimidated by video technology at first. Women in particular often feel this way initially. (Protz 1989) :46

Superata questa prima resistenza, il fatto di realizzare di essere in grado di utilizzare il mezzo aiuta a superare il preconcetto errato che chi è in una situazione di powerlessness ha della propria capacità di apprendere;

> Thus, the power of putting technology in women's communities really doesn't depend on a complex methodology, simply access to the technology. Self-esteem in automatic[128]. (Guidi 2003) :257

Non solo il rivedersi, come abbiamo già sottolineato in vari passaggi (cap. 1, § 3 e cap. 2, §1) ma anche lo stesso fatto del riprendere possono stimolare un re-framing della realtà che è una vera e propria *riappropriazione* – oltre che un modo per gettare le basi di un'analisi che potrà servire a definire future linee di azione:

> When involved in a PVP, a poor woman takes the camera for the first time and focuses it on one of her woman friends, on her house, on her barrio. At that moment, a qualitative shift in her self perceprion occurs. The viewfinder, acting as mediation

---

[127] CMCM sta per Centro Maya de Mujeres Communicadoras. Nutzji in lingua Maya Kaqchikel significa "la mia parola".
Si descrive come un "centro di accesso alla comunicazione". E' fondato e gestito da Padma Guidi e da un gruppo di donne Maya, per la maggior parte insegnanti alla locale scuola. Lo scopo principale del centro è offrire alla popolazione accesso e consapevolezza dei media, con un'attenzione particolare al video ed ad Internet. Entrambe sono esperienze completamente nuove per una comunità in cui non si parla né inglese né spagnolo, e dove arrivano solo le televisioni via cavo delle città vicine. Gli scopi operativi sono la preservazione del partimonio culturale Maya e la creazione di uno spazio di commercio online per l'artigianato locale
Le attività del centro sono iniziate nel 1997, con una donazione di equipaggiamento e di computer (Gumucio Dragon 2001) :200-204 e http://www.mayacom.org/workshops.htm 08.06.2008

[128] "Quindi, il potere dell'inserimento della tecnologia nelle comunità e fra le donne non dipende in realtà da metodologie complesse – semplicemente dall'accesso alla tecnologia. L'autostima è automatica".
Abbiamo visto un meccanismo simile all'opera ragionando sull'approccio terapeutico, al §1. C'è certamente un po' troppo di ottimismo in queste assunzioni; tuttavia esse sono in linea di massima condivisibili.

> between her and her world, creates an artificial distance. From this distance, women are able to look at themselves and their world in detail: from the way their faces and bodies move to the aesthetic characteristic of their environment. A metaphor of somebody looking in a mirror for the first time could illustrate this phenomenon[129] (Riaño 1994) :164

All'incrocio fra ripresa e proiezione ed al centro della focalizzazione del percorso di *empowerment* c'è una caratteristica chiave delle riprese video in digitale: la possibilità di rivedere immediatamente le immagini, utilizzando quindi la telecamera come "specchio" (Johansson and de Waal 1997) di una discussione in corso, mentre la discussione è in corso – come nel caso, ricordato nel primo capitolo (§3.1), del racconto di Stan Kinden da Deep Bay (Memorial University of Newfoundland Extension Service (1972: 7).

Secondo Gumucio Dragon,

> the instant playback feature of video is one of its most empowering qualities; it enables continuous participation and immediate feedback. This dimension allows those who are the subject and those who operate the technology to collaborate as equals[130]. (Gumucio Dragon 2001) :19

vediamo più analiticamente all'opera questo radicale tematizzazione dell'aspetto processuale delle riprese video nel caso di NUTZIJ.

Si tratta di un tipo specifico di workshop, che Guidi (Guidi 2003) :263 chiama process video: il workshop si rivolge ad un gruppo (possibilmente, di piccole dimensioni) che abbia deciso di trovarsi per affrontare assieme un problema comune. Al primo incontro, è invitata anche una facilitatrice locale, legata al NUTZIJ, che si presenta con la camera alla mano. Il suo compito, oltre a quello di filmare, è quello di aiutare a tenere la discussione ordinata per argomenti, mantenendo allo stesso tempo un'atmosfera informale.

Nel suo ufficio, poi, il facilitatore riguarda il materiale, ed opera un rapido montaggio, selezionando ciò che le sembra più rilevante ai fini della discussione, tagliando tempi morti, ed eventualmente riassemblando la discussione con una logica di argomento.[131]

Il successivo incontro del gruppo comincia con il playback del filmato della prima discussione, che da origine ad una nuova discussione, nella quale "le posizioni sono ridefinite, ed i partecipanti capiscono meglio tanto i contorni del problema da discutere quanto le loro relazioni reciproche ed il loro modo di discutere fra di loro" (Guidi 2003) :264. Anche questa discussione viene filmata, e poi rivista dal facilitatore.

Il processo può andare avanti ricorsivamente; in genere tuttavia sono sufficienti due incontri. Al termine del secondo incontro, la posizione dell'assemblea viene riassunta in una presentazione, che viene

---

[129] Quando è coinvolta in un progetto di video partecipativo, una donna povera prende in mano la telecamera per la prima volta, e la punta, usandola come strumento di focalizzazione, sulle sue amiche, sulla sua casa, sul suo barrio. In quel momento accade uno spostamento qualitativo nelle sue percezioni. Il mirino, agendo come mediatore fra la donna ed il suo mondo, crea una distanza artificiale. Da questa distanza, le donne sono in grado di osservare in dettaglio se stesse ed il loro mondo: da come si muovono i loro visi ed i loro corpi alle caratteristiche estetiche dell'ambiente. Una metafora che potrebbe illustrare questo fenomeno è quella di qualcuno che si veda allo specchio per la prima volta.

[130] La possibilità offerta dal video di rivedere istantaneamente il playback è una delle sue caratteristiche più empowering; rende possibile una partecipazione continua ed un feedback immeditao. Questa dimensione permette a coloro che son ripresi ed a coloro che riprendeono di collaborare come eguali.

[131] Questo passaggio può non essere possibile, o essere saltato one non lo si ritenga indispensabile.

ripresa e che può costituire il punto di partenza di un'azione: nella maggior parte dei casi, l'azione è semplicemente la proiezione pubblica della presentazione, ed il lancio di una discussione che coinvolga tutta la comunità.

All'interno di questo approccio, nelle sue varie declinazioni (Gumucio Dragon 2001; Johansson 2000b; Setchell 2006; Stuart 1989) il prodotto delle riprese non è importante di per sé, ma solo come passaggio di un processo. La vita della cassetta coincide esattamente con il suo uso, spesso in una singola proiezione, a volte in due. Nella maggior parte dei casi è immaginato solo un feedback interno, a volte una feedback orizzontale. Più raramente si tematizza l'uso di questi materiali per un provare ad instaurare un circuito di feedback verticale[132], e sostanzialmente mai ci si pone il problema di raggiungere arene distanti di sfera pubblica.

La cassetta può restare come archivio, disponibile per documentazione e future ricerche (Guidi 2003) :264 ; oppure, dall'insieme delle cassette che hanno collaborato alla costruzione del processo si può pensare di montare una sorta di film riassuntivo. (Huber 1998; Johansson 2000b). Questo lavoro è compiuto del facilitatore e non del gruppo, e si tende a non dargli troppa importanza: la parte viva del processo è già accaduta, e ciò che eventualmente può succedere del video così montato in arene di sfera pubblica distanti è scarsamente rilevante.

Un altro esempio dello stesso genere è quello di *Maneno Mengi* (molte parole, in Kiswahili), un gruppo nato a Zanzibar, che si è evoluto in *Maweni*, media company basata in Tanzania che lavora in tutta l'Africa (Johansson 2006)

Di nuovo, la telecamera è usata come specchio. A differenza che nel caso precedente, però, non si concentra sulle coscientizzazione di gruppi, ma sulla facilitazione di assemblee comunitarie, che si autoinvestono di un potere deliberativo. Più che un prrocedimento freiriano sembra, insomma, un procedimento habermasiano (Huber 1998).

Un processo interessante da raccontare prende avvio nel 1993. Nei distretti di Kilwa, Lindi e Mtwara[133], nella Tanzania del sud si sta diffondendo una pratica di pesca con la dinamite. È un circolo vizioso: la povertà e la mancanza di sbocchi dovuti ad un periodo di crisi spingono alcuni pescatori all'uso di questo metodo, molto redditizio nel breve periodo, ma distruttivo nei confronti della consistenza dei banchi di pesce. L'impoverimento conseguente dei banchi di pesce forza più pescatori ad utilizzare la dinamite come strumento di pesca (Johansson 1997a).

Per un paio d'anni si sperimentano soluzione "rapide", che però non portano a molto –l'unica cosa che rimane è la costruzione di un comitato, il Sudi, non particolarmente riconosciuto, e di scarso impatto.

Nel dicembre 1996 si svolge un'incontro di valutazione dei passi in avanti fatti fino a quel momento. In un villaggio dell'area, Misnibati, vengono invitate 80 persone, tra le quali tre parlamentari e rappresentanti del potere governativo. Anche la comunità del villaggio è coinvolta.

Le discussioni proseguono per un'intera settimana, di fronte ad una telecamera. Questa è in posizione defilata (viene lasciata su di un cavalletto, al centro della scena, sempre accesa), ma rimane comunque al centro dell'interazione (Johansson 1997a): tutti si rivolgono alla camera, e si fermano quando vanno cambiate batteria o cassetta. La telecamera sembra cambiare anche l'atteggiamento dei politici presenti.

In the evenings, the tape recorder during the day were played back on the beach

[132] Questo non significa che, all'interno delle azioni sociali più vaste in cui si situa questo tipo di uso del video non sia previsto di fare advocacy. Significa piuttosto che le meccaniche dell'azione di advocacy in questo caso non si affidano al video come strumento principale.
Come abbiamo detto molte volte, i modelli sono presentati compattamente per chiarirne l'esposizione, ed in realtà vanno considerati come un fascio di azioni sociali possibili, e fra di loro compatibili.

[133] Si tratta di quasi 400 chilometri di costa, in cui vivono fra le 80.000 e le 100.000 persone, sparse in tre cittadine e cinquantacinque villaggi, fra di loro isolati. (Huber 1998):62

> using a TV monitor and a generator. The shows were public, and every evening almost the entire population of the host village gathered to review the many hours of video. Even the children watched the show in remarkable silence. Through virtue of the transparency of the workshop, the direct participants gradually attained a status as representatives for the interests of the whole village population.[134] (Huber 1998):68

La gente del villaggio partecipava attivamente alle proiezioni, commentando, applaudendo, o fischiando. Non solo il workshop pian piano acquisisce legittimità; un cambiamento viene osservato anche nei i partecipanti stessi al workshop, che, giorno dopo giorno, nell'osservazione di Johansonn (Johansson 1997a) migliorano i loro argomenti, li chiariscono, li temperano nel passaggio nella sfera pubblica mediata della telecamera e nell'arena reale di sfera pubblica della spiaggia. Attraverso questo processo iterativo, gli argomenti diventano più razionali nel senso della teoria dell'agire comunicativo. (Huber 1998) :68

Le proiezioni del workshop vengono ripetute in altri villaggi, innescando ogni volta discussioni ed aumentando gradualmente la percezione di legittimità del Comitato (Huber 1998) :67-69

Dopo qualche mese, quando le trasformazioni sociali stanno già avvenendo, il materiale viene montato da Johansonn, principalmente per rendere più semplici le dinamiche di proiezione. (Gumucio Dragon 2001) :197

A partire da quel montato - un film di due ore intitolato "Not in our Sea" - si dà vita anche ad un percorso di feedback verticale: il film viene mostrato a varie autorità, fino ad arrivare al Primo Ministro. (Johansson 1997a; Johansson 2000a)

Il commento di queste autorità viene a sua volta incluso nel video, che viene restituito ai pescatori nei villaggi (Huber 1998) :69

---

[134] Ogni sera, il materiale girato durante il giorno era mostrato sulla spiaggia, con una televisione ed un generatore.
Gli spettacoli erano pubblici, ed ogni serapraticamente l'intera popolazione del villaggio si radunava a guardare molte ore di video. Personi i bambini assistevano in notevole silenzio. Attraverso questa trasparenza, i partercipanti al workshop assunsero gradualmente lo status di rappresentanti degli interessi di tutta la popolazione.

3_ UNA SFERA PUBBLICA PLURALE

3.1. LA SFERA PUBBLICA

"..lo sguardo vuole diventare parola, accetta di perdere la facoltà di percepire immediatamente,

per acquisire il dono di fissare più durevolmente ciò che sfugge.

In compenso, la parola cerca spesso di cancellarsi per lasciare via libera alla pura visione…

Di tutti i sensi, la vista è il senso più dominato dall'impazienza "[135]

.

Di tutti i concetti che vengono usati un questa tesi, uno in particolare ci preme definire: si tratta di quello di "sfera pubblica".

Tale categoria ha avuto, a partire dal lavoro di Annah Arendt e da quello, paradigmatico, di Jurgen Habermas (1974), notevole fortuna, nel discorso scientifico e fuori da esso. Questo fa correre il rischio di un certo logoramento del concetto, di un suo sfilacciarsi; è quindi opportuno provare a delimitare con rigore il uso uso all'interno del presente lavoro.

A partire dalla definizione classica (Arendt 1964; Habermas 1974) di sfera pubblica nel discorso teorico contemporaneo, si cercherà, tramite un rapido e non esaustivo percorso di lettura di altri passaggi del lavoro di Hannah Arendt (1963; 1964; 1967) (Arendt 2004) e di Jürgen Habermas (1974; 1975; 1978; 1982; 1986; Habermas 1998), appoggiandosi a Luc Boltanski (2004; 1990a; 2000) e sfiorando Hegel (1987), Marx (2007) e Foucault (1982), di evidenziare e privilegiare come condizione di possibilità per ogni sfera pubblica, la *visibilità*[136].

Questo serve ad introdurre la *visibilità* stessa come attore invisibile all'interno dei processi di video partecipativo: la coscienza della necessità di *rendere visibile* un problema per farlo oggetto di una discussione pubblica, e la pratica di costruire assieme questa visibilità – e di farci i conti – all'interno di un processo laboratoriali saranno messi al centro dell'analisi nei capitoli seguenti.

Ma visibilità in *quale* sfera pubblica?

La seconda parte di questo breve capitolo è dedicata a teorizzare – appoggiandosi al saggio di (Hilgartner and Bosk 1988) – l'esistenza di diverse arene di sfera pubblica, e la rilevanza di arene di sfera pubblica "minoritarie". (Moscovici 1981)

---

[135] (Starobinski 1975)1

[136] L'uso del termine "visibilità" non è casuale. Esso deve, naturalmente, molto a Michel Foucault, ma vuole alludere anche alla differenza fra il visuale e l'immagine, come introdotta da Serge Daney (Daney 1993). "Il visuale è privo di fuori-campo; esso è la semplice verifica ottica di un meccanismo puramente tecnico. Sotto molti aspetti, il visuale è simile all'immagine pornografica: la verifica estatica del funzionamento degli organi. L'immagine, invece, è ricca di fratture di senso, di non-detto (o meglio di non-visto), di voci acusmatiche e di fuori-campo enigmatici. Nell'immagine è sempre presente l'alterità, mentre nel visuale trionfa l'unico e e l'impossibilità del differente. L'immagine solleva delle domande, il visuale impone delle risposte. Il documentario è fatto di immagini, il réportage è la creazione di un visuale." (Perniola 2003):219)

Il modello fondativo, come formalizzato nel discorso delle scienze sociali, è di origine greca.

Parto riportando per esteso la descrizione che ne fornisce Habermas (1974) all'inizio del suo saggio sulla nascita dell'opinione pubblica borghese, prima di metterla al lavoro nello studio della modernità.[137]

> "Nella città-stato greca al culmine del suo sviluppo, la sfera della polis che è comune (*koinon*) ai liberi cittadini, è rigorosamente separata dalla sfera dell'oikos, che è propria ad ogni singolo (*idion*). La vita pubblica (*bios politikòs*), si svolge sulla piazza del mercato l'agorà, ma non è legata a fatti locali: il carattere pubblico si costruisce tanto nel dialogo (*lexis*) che può assumere anche la forma del dibattito e della sentenza giudiziale, quanto nell'agire comune (praxis). (…)
>
> La posizione nella polis si fonda sulla posizione dello *oikos-dèspotes*. Sotto la protezione del suo dominio si svolge la riproduzione della vita, il lavoro degli schiavi, il servizio delle donne, si susseguono nascite e morti; il regno della necessità e della caducità resta immerso nell'ombra della sfera privata.
>
> Di fronte ad esso la sfera pubblica si leva, nell'intendimento dei greci, come un regno della libertà e del permanente. Solo alla luce della sfera pubblica ciò che è diventa manifesto, tutto diventa visibile a tutti.[138] " (Habermas 1974):12-13)

Modalità fondamentali della sfera pubblica, come luogo di tutti dove si dialoga sui problemi di tutti e si agisce come collettività sono il *discorso* e l'*azione* (Arendt 1964, :127–135).

Gli uomini possono essere liberi solo nella sfera pubblica, dove con l'azione ed il discorso si rivelano come agenti nell'atto, guidati non dalla necessità, come nel lavoro, né dall'utilità, come nell'opera, ma dalla spinta a rendere atto la potenza della propria unica ed imprevedibile identificazione dell'essenza umana[139] (Arendt, 1964 : 128-132).

---

[137] In realtà, esso era stata formulato in modo ben più esteso da Arendt (1964), a cui Habermas stesso (in nota a p.14 trad. it.) si richiama; utilizzo Habermas perché mi sembra che sintetizzi il modello in modo molto efficace.

[138] Già in questa ricostruzione habermasiana del modello greco vediamo all'opera una dicotomia fra l'*ombra* della sfera privata e la *luce* e la *visibilità* della sfera pubblica.

[139] In Arendt, l'azione in senso pieno, come distinta da lavoro e opera, è antropofania; ed il mostrarsi, il rendersi *visibile* dell'uomo è un fatto essenzialmente comunicativo (Morandi 1999).

A partire dal modello greco Habermas (1974), ricostruisce la storia del sorgere moderno di un'opinione pubblica *borghese* che lo riattualizza assumendo funzioni di critica e di controllo, ed arriva alla fine del suo contributo a descriverne la progressiva disgregazione.

La sfera pubblica diviene troppo vasta, troppo differenziata e troppo pervasa da strategie di dominio per permettere a tutti di giocarvi un ruolo attivo, se non in forme compromissorie, simboliche, ritualizzate e connotate da pratiche di consumo e di manipolazione (Habermas 1982), in un paradigma ormai compiutamente tecnocratico (Habermas 1978)

Naturalmente, è sempre possibile per Habermas rintracciare una normatività delle categorie base dell'agire comunicativo come precondizione necessaria anche delle pratice manipolative, e quindi come possibile "luogo della critica" (Privitera 1996).

Per quanto riguarda la sua praticabilità empirica, "su questo non si può far alcun conto, nelle circostanze date" (Habermas 1974):194

Prescindendo in questa sede dalla questione del dominio, affrontiamo il problema, nell'affollamento dei simboli e nel distanziarsi delle possibilità di azione, e quindi della visibilità.

La pubblicità di un problema si misura nelle strategie e negli effetti della sua visibilità: viene rovesciata la caratteristica della sfera pubblica greca, dove "solo alla luce della sfera pubblica ciò che è diventa manifesto, tutto diventa visibile a tutti". (Habermas, 1974 :13-14)

Il principale ruolo possibile – o meglio, il ruolo di più ampio accesso – diviene in questo modo quello dello spettatore.

Spettatore è colui che guarda; e si può guardare solo ciò che è visibile: che si rende o che viene reso tale.

La centralità della visibilità, e quindi dello spettatore, non nasce solo dall'espandersi quantitativo della sfera pubblica, ma anche da un mutamento qualitativo: quello della sua mediatizzazione.

Il modello greco, infatti, definiva la sfera pubblica in termini *spaziali* e *dialogici*: un luogo fisico (di incontro ed interazione) realmente esistente in cui si svolgeva un dialogo interattivo.

La mediatizzazione ha comportato un inevitabile superamento di questo modello: i luoghi della sfera pubblica non più collocati nello spazio e nel tempo (Thompson 1998) (:339), e sono prevalentemente di tipo unidirezionale, e non dialogico. (Morin 1963)

Da questo punto di vista, la difesa del modello tradizionale riproposta da Arendt non puà che apparire inevitabilmente sterile e pessimista (Thompson, 1998 :340), ed anche il tentativo habermasiano di "estendere" il modello tradizionale alla nuova situazione restando ancorati alla sua normatività lascia più questioni aperte di quante ne chiuda, lasciando al lettore una sensazione di "irrealtà" (Thompson, 1998 :336)

L'unica via d'uscita possibile è quella di affrontare la nuova sfera pubblica senza arroccamenti tardo apocalittici né servilismi amministrativi (Stella 1999) VII-:XVII

Il punto di partenza è quello di uno spazio che non solo è *non localizzato* (Thompson 1998 :341) e non dialogico (idem, :342), ma che anche è aperto, cioè imprevedibile (342-343).

Sull'apertura della sfera pubblica mediatizzata – sia in termini di possibilità di usi dei messaggi da parte dei pubblici, non prevedibili dall'emittente (§ 6) che in termini di parziali restrutturazioni del mediascape in riferimento a specifiche, forse minime ma non per questo irrilevanti (Moscovici 1981) arene di sfera pubblica (Hilgartner and Bosk 1988) (§7) si gioca il senso dell'ipotesi di un modello di PV di comunicazione sociale.

In ogni caso, quale che sia la rilevanze che si da alla mediatizzazione della sfera pubblica, centrale resta la questione della visibilità. La lotta per il riconoscimento è diventata lotta per la visibilità.

Dobbiamo però fare un passo indietro, per giustificare storicamente questa affermazione apodittica. Lo faremo seguendo lo svolgersi negli ultimi due secoli di quella che Annah Arendt chiama "la questione sociale".

> … in ogni caso, la filosofia giunge sempre troppo tardi. In quanto pensiero del mondo, essa appare soltanto dopo che la realtà ha compiuto il suo processo di formazione e si è bell'e assestata.
>
> Questo, che il concetto insegna, mostra necessario parimenti la storia, che soltanto nella maturità della realtà l'ideale appare di fronte al reale e che quell'ideale si costruisce il medesimo mondo, appreso nella sostanza di esso, dandogli la figura di un regno intellettuale. Quando la filosofia dipinge il suo grigio su grigio, allora una figura della vita è invecchiata, e con grigio su grigio non si lascia ringiovanire, ma soltanto conoscere: la nottola di Minerva inizia il suo volo soltanto sul far del crepuscolo.
>
> Hegel, 1987, :32

Le celeberrime parole della fine della Prefazione ai *Lineamenti della Filosofia del Diritto* (1821; ed. di riferimento 1987) mi servono per introdurre una nuova forma della figura dello spettatore. In questo caso la figura dello spettatore non è solo quella di chi acquisisce un titolo per intervenire nel discorso pubblico, ma quella, in generale, di chi vuole *conoscere.*

Infatti, la fondazione hegeliana di una nuova filosofia della storia in seguito alla Rivoluzione Francese si basa proprio sulla constatazione, formalizzata in seguito a quegli eventi, che "solo lo spettatore, e non il protagonista, possa sperare di comprendere pienamente ciò che in realtà avvenne in una data sequenza di fatti ed eventi" (Arendt 1967): 53).

Tuttavia, anche se non partecipa ad una sfera pubblica borghese perché non ha titolo o spazio di intervenirvi[140], lo spettatore sub specie nottola è uno spettatore che può prefigurare (e creare) lo spazio per assumere un ruolo *attivo* – storicamente determinato, ma attivo; ed è da qui che il tema impregnerà di sé non solo la filosofia e la storiografia europea, ma anche il concreto agire politico di generazioni di rivoluzionari, radicali e riformisti.

Nella sua fondazione la figura dello spettatore non è infatti figura di passività; è, piuttosto effetto del calarsi della speculazione filosofica nella sfera delle vicende umane, (Arendt, 1963 : 53-54) e quindi dello scoprire una verità assoluta in un campo che, dominato dai rapporti fra gli uomini e dalle loro imprevedibili relazioni reciproche, è relativo per definizione.[141]

La causa prima, secondo Arendt[142], del fallimento della Rivoluzione Francese, e della sua involuzione nel Terrore e poi nella reazione termidoriana, è il manifestarsi della necessità vitale, che diventa attore storico nella costruzione della figura dei *malheureux*.

[140] O perché – per tornare all'oggi – tale forma della sfera pubblica non esiste più.

[141] Il risultato è "forse il più terribile, e umanamente parlando il meno sopportabile paradosso del pensiero moderno" (Arendt, 1963 : 55): la dialettica di libertà e necessità.

La storia, nel suo sotterraneo, poderoso e irresistibile movimento dialettico, trascende la vicenda di lotta o di acquiescenza dell'individuo, il quale, di fronte a questa superiore necessità, è spettatore.

[142] Non solo secondo lei: "Noi periremo perché, nella storia dell'umanità, abbiamo perduto il momento di fondare la libertà", disse Robespierre nel suo ultimo discorso. (Arendt, 1983 :62)

La definizione della questione sociale, e il suo entrare nel campo della politica (costruendo una politica della pietà) è ciò che distingue e determina i diversi destini delle rivoluzioni francese ed americana. Se la divisione della società in classi e lo sfruttamento economico non sono fatti naturali, ma fatti storicamente modificabili, questa categoria di *necessità* (biologica) viene ad avere la preminenza su quella della libertà (anche perché logicamente la determina): è, in definitiva, la lezione che Marx ed Engels ricavano dalla rivoluzione francese, evidente, per esempio, nella critica ai Diritti dell'Uomo condotta da Marx nel suo saggio sulla questione ebraica (Marx, 1965a).[143]

Ma se la miseria è un fatto storicamente modificabile, vi è la possibilità, comprendendo ed accettando le leggi di necessità della Storia, di intervenire per modificarlo, ovvero di passare dallo status di spettatore a quello di attore.

Questa possibilità di essere attore di una dinamica che trascende l'individuo, ovvero di essere liberi accettando la necessità intrinseca del movimento storico è chiaramente inserita in una visione teleologica della Storia che Popper da una parte, Foucault dall'altra e, infine, gli eventi degli ultimi anni hanno sottoposto ad una critica di difficile superamento.

Non interessa tuttavia in questo luogo discutere questo dilemma, troppo facilmente liquidato e tuttora centrale; preme piuttosto, dopo aver chiarito l'orizzonte filosofico in cui si muove, continuare come si è fatto finora a seguire Arendt nella sua formulazione della nascita della questione sociale e delle sue influenze in termini di una politica della pietà. (Arendt 1963):60-123

Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la dirompente entrata in scena della povertà come problema politico e la nascita di una questione sociale e di conseguenti politiche della pietà è dovuta al suo *farsi visibile*.

---

[143] Naturalmente, per Marx il fallimento della Rivoluzione Francese era dovuto al fatto che essa non aveva saputo risolvere la questione sociale; per Arendt il fatto stesso che la questione si era posta, e la forza d'urto della povertà era stata utilizzata a sostegno della Rivoluzione, portando a dimenticare la sua stessa ragione di nascita, che era quella di instaurare la libertà. (*idem* :61)

3.5. LA VISIBILITÀ DELL'INFELICE E LA RIVOLUZIONE CARTESIANA DELLA SFERA PUBBLICA.

Per quale motivo, si chiede Arendt (Arendt 1963) la questione sociale diventa centrale nella Rivoluzione Francese e ininfluente in quella Americana (che in questo modo riesce a fondare uno Stato durevole, ed contempo lascia nella storia una traccia più debole)?

La risposta che fornisce è che, molto semplicemente, data la prosperità delle colonie, nei futuri Stati Uniti c'erano sì condizione di privazione, ma non c'era la povertà, intesa come

> "qualcosa di più della privazione: (…) uno stato di costante bisogno e di acuta miseria la cui ignominia consiste nella sua forza disumanizzante. La povertà è abietta perché costringe gli uomini a sottostare ai dettami assoluti del proprio corpo, ossia ai dettami assoluti della necessità, nel senso in cui tutti gli uomini li conoscono dalla loro intima esperienza e al di fuori di ogni speculazione". (idem, :61)

Tale risposta, tuttavia, non è sufficiente. L'autrice stessa ammette, più avanti (idem :73-74) che, considerata la presenza degli schiavi neri "la percentuale di estrema indigenza e sofferenza era considerevolmente più alta che nei paesi del vecchio mondo".

Nevins e Commager (Nevins and Commager 1980 (I° ed. 1947)):46-47 parlano di un

> "basso strato della società bianca (…) nettamente distinto da tutto il resto. (…) Una massa di analfabeti volgari e inetti, disprezzata dagli stessi negri (…) contadini pigri e cittadini indesiderabili (…) che si vendevano al miglior offerente".

Già questo passaggio, tratto da un opera che ha avuto innumerevoli riedizioni e traduzioni, ci offre non solo, nel contenuto, il dato della presenza della povertà negli Stati Uniti, ma anche, nella forma più moralistica che storica che tale contenuto assume, una prima traccia per la risposta alla domanda con la quale si è aperto questo paragrafo.

La povertà negli Stati Uniti c'è, ma *non è visibile.*

E' la mancata concettualizzazione della povertà come questione sociale e politica, e il suo mancato uso nel corso della Rivoluzione del 1776 ad aver fatto la differenza.

E la povertà non è concettualizzata come un problema sociale e politico, perché non è vista[144]; essa scivola oltre lo sguardo, e diventa un problema morale, astratto, completamente svicolato dalla logica della necessità.[145] E' il caso di rafforzare l'ipotesi appena esposta con un'altra citazione, a mio parere illuminante.

---

[144] O forse, non è vista in quanto non concettualizzata

[145] Non è questo il luogo per provare a ipotizzare le cause di ciò – anche se viene spontaneo ricordare il legame, istituito da Weber, fra il protestantesimo e la visione del successo economico come segno della predestinazione. (Weber 1983)

"La coscienza dell'uomo povero è pulita; eppure, egli si vergogna. (…) *Si sente fuori dagli sguardi degli altri*, brancolante nel buio.

L'umanità *non si accorge* neppure della sua esistenza. Egli vaga a casaccio e *passa inosservato*. In mezzo ad una folla, in chiesa, al mercato (…) egli è *del tutto nell'ombra*, come se fosse in una soffitta o in una cella.

Non è biasimato, criticato o censurato: *semplicemente, nessuno lo vede.*"

(Adams 1851) 239-240, cit. in Arendt, 1983 :71 corsivi miei).

Arendt usa questa citazione per sostenere che Adams qui pone il problema politico del povero, e può farlo solo per via della mancanza di povertà – ovvero dell'assenza di una questione sociale. Ma io vi leggo, espressa con assoluta chiarezza e disarmante efficacia, la *cecità* del Padre Fondatore e Presidente nei confronti della povertà.

Cecità che, di nuovo, non dipende da caratteristiche personali, - anche perché Adams vi rileva un fenomeno condiviso - ma dal fatto che, in qualche misura, la povertà, nell'Unione di allora, non era *visibile*.

E del resto anche Toqueville può aprire la trattazione del suo libro sull'America con la dichiarazione "fra le cose nuove che attirarono la mia attenzione durante il soggiorno negli Stati Uniti, una soprattutto mi colpì profondamente: l'eguaglianza delle condizioni" (Tocqueville 1992):19), senza che questa tesi - poi fondamentale in tutto il libro, dov'è presentata come lo specifico americano - venisse infirmata dalla presenza e condizione negli stati dell'Unione degli schiavi neri e dei nativi. (Guareschi 1997)

Una volta di più, insomma, ciò che distingue la rivoluzione americana da tutte le altre non è l'assenza della miseria, ma il fatto che la miseria non si sia tradotta in una politica della pietà. E questo deriva dal fatto che la miseria non era visibile.

Al contrario, lo stesso testo della Arendt è pieno di constatazioni *visive* della preminenza del problema della povertà (tutti i corsivi sono miei):

"*distogliere gli occhi* dalla misera e dall'infelicità della gran massa dell'umanità non era possibile nella Parigi del diciottesimo secolo, o nella Londra del diciannovesimo, dove Marx e Engels dovevano meditare le lezioni della rivoluzione francese, come del resto non lo sarebbe oggi in alcuni paesi europei, nella maggior parte di quelli latino-americani e in quasi tutti quelli asiatici e africani" (Arend, 1989 :77)

"La parola "le peuple" è la parola chiave per comprendere sotto qualsiasi aspetto la rivoluzione francese: e le sue connotazioni erano determinate da coloro che *si vedevano davanti agli occhi lo spettacolo* delle sofferenze del popolo, sofferenze che essi stessi non condividevano (*idem*: 78)"

Quando les malheureux comparvero nelle strade di Parigi, dovette sembrare che si fosse finalmente materializzato l' 'uomo naturale' di Rousseau (…). Gli uomini che ora *comparivano sulla scena* non erano 'artificialmente' nascosti dietro una maschera. (*idem* :117)

La presenza della povertà è resa insomma con metafore.

Si può insomma concludere con Boltanski (Boltanski 2000) 3) che fra i tratti specifici della politica della pietà c'è "l'insistenza posta sulla vista, sullo sguardo, sullo *spettacolo della sofferenza*."

E questa non è solo una caratteristica della politica della pietà, ma fa parte della struttura stessa della sfera pubblica, come luogo centrato non sull'*azione* ma sull'*osservazione*.

In conclusione, insomma, la categoria dello spettatore – come colui che testimonia della visibilità, subendola e reagendovi – è centrale per la comprensione di alcune delle possibilità di una sfera pubblica.

Da questo punto di vista, l'ipotesi di prendere parola in una sfera pubblica per tramite di un prodotto audiovisuale acquisisce consistenza; si tratta, riconoscendo la centralità della figura dello spettatore, di proporgli uno spettacolo differente – almeno sul piano delle condizioni produttive.

Tutto il capitolo finora ha giocato con la semantica ambigua della parola *pubblico*, in un contesto teorico di sfera pubblica mediatizzata.

Sfera pubblica come sfera *dei pubblici*, di puri e passivi spettatori dello spettacolo dei media o dello spettacolo della sofferenza?

Prima di ipotizzare che l'onnipresenza della figura dello spettatore non elimina di per se le possibilità che chi guarda possa diventare attivo (almeno nel senso minimalista di prendere parola: (Boltanski 2000) :300-305) occorre prendere sul serio l'assunzione che la sfera dei pubblici si modelli sulla fruizione mediatica , e che solo difficilmente riesca a trascenderla. (Non mancheranno forse buone notizie.)

Già, ma che cos'è il pubblico dei media?

All'inizio del suo lavoro di compendio della letteratura di stampo etnografico sui pubblici dei media apparsa negli ultimi vent'anni, Shaun Moores (Moores 1998) si pone questo problema. L'inizio della sua risposta può bene funzionare anche come inizio della mia:

> "Non c'è nessuna entità stabile che possa essere isolata ed identificata come "il pubblico dei media. (…) Sarebbe meglio usare il plurale, "pubblici", poiché esso sottolinea il fatto che il pubblico è in realtà composto da molti gruppi tra loro diversi dal punto di vista dei media e dei generi che preferiscono o per la loro specifica posizione sociale e culturale." (*idem*, : 8).

E ancora:

> "Diventa quindi più difficile specificare esattamente dove inizino e dove finiscano i pubblici dei media. In breve, le condizioni e i confini del pubblico sono inevitabilmente instabili." (*idem*, : 9).

Succede però che nell'uso invalso in moltissima ricerca (e soprattutto nella totalità dei discorsi sui media che esulino dalla letteratura scientifica, dove tende a prendere il nome di *gente*) il "pubblico" sia presentato come un concetto monolitico, indiscutibile e dittatoriale – anche se è di fatto assolutamente ignoto.

E' probabile che questo dato di fatto – strettamente e non casualmente collegato con la scarsità di studi sui pubblici – dipenda, soprattutto sul versante del discorso comune, dall'indubbia comodità di una categoria siffatta.

Sul versante della letteratura, è invece probabile che abbiano influito le gran quantità di ricerche legate agli interessi costituiti delle istituzioni mediali (Wolf 1992), che fanno loro immaginare l'esistenza di un oggetto già precostituito in modo da poterlo controllare e misurare – allo scopo finale di "consegnare pubblici nelle mani degli inserzionisti pubblicitari". (Smythe 1981)

Per raggiungere tale scopo,

> "la procedura è quella del sondaggio-campione e il fine è convertire artificialmente i numerosi casi di consumo situati – in ultima istanza inconoscibili nella loro totalità – in unità calcolabili, manipolabili. Se fossero impiegati per comprendere l'esperienza

vissuta di pubblici effettivi, questi metodi, naturalmente, non potrebbero che fallire.

All'interno della logica del discorso dei *ratings*, tuttavia, viene creata una 'merce pubblico' che può essere venduta in cambio di un profitto finanziario. Il suo essere una finzione, in altri termini, non necessariamente ne ostacola la funzionalità economica." (Moores, 1998 : 10)

La sintesi critica che opera Moores, nell'iniziare la sua rassegna di studi sul pubblico che si situano in una prospettiva etnologica è in questo passaggio molto netta; e vi si può probabilmente leggere in filigrana non solo la denuncia di un approccio alla ricerca troppo legato alle esigenze della committenza istituzionale, ma anche l'eco della polemica spesso unilateralizzante fra approccio qualitativo ed approccio quantitativo nel campo sociologico.

C'è chi ha reagito al proliferare di studi che ipostatizzavano il concetto di pubblico in modo radicale, decostruendo questo concetto. Fra gli altri, (Ang 1998) ed Hartley (Hartley 1987), che ha sostenuto che "il prodotto [-pubblico] è sempre *una finzione che serve ai bisogni dell'istituzione che lo ha concepito.* Il pubblico non è affatto un oggetto 'reale' o esterno alla sua costruzione discorsiva." (*idem*, : 125, *corsivo mio*).

Credo che in qualche misura la realtà stia nel mezzo. C'è in effetti, qualcuno che guarda, ed esiste una realtà al di fuori delle teorizzazioni e delle costruzioni discorsive. Questi a-priori del discorso sul mondo sono ineliminabili e, sicuramente, deformanti; tuttavia questo non può spingerci a negare fattualità al reale al di là di essi.

Tuttavia il punto di vista di Hartley (1987) può essere assunto in modo creativo. Se il pubblico è sempre una finzione, ed è sempre costruito da uno o dall'altro discorso, si può immaginare che ogni elemento di un panorama mediatico, *ogni testo che venga progettato per una distribuzione,* non solo immagini, ma *costruisca il suo pubblico*, in modo che "serva ai suoi bisogni".

Il problema dei pubblici ci porta, insomma, al problema dei testi.

Vi sono, storicamente due grandi tendenze nelle interpretazione del rapporto fra un testo ed un lettore.

Riassumendo questa dicotomia in termini contemporanei – ed in particolare utilizzando, per parlarne, un modello di origine semiologica - la divisione passa sui modi in cui un testo[146] modella e costruisce il suo senso, e su quanto i suoi meccanismi intrinseci e quelli legati alla sua collocazione strutturale ne influenzino o determinino la decodifica e l'effetto.

Si può andare, in sostanza, da un approccio che privilegi il potere del testo in direzione di un *determinismo testuale* ad un approccio che sostenga invece la massima libertà del lettore, in direzione di una teoria della ricezione aperta.

Non ho la possibilità di riportare in modo anche solo lontanamente completo in questa sede un dibattito molto ampio e molto complesso, che coinvolge e intreccia molti campi, fra i quali la *communication research,* la sociologia della comunicazione, la semiologia, la narratologia, la teoria della letteratura, la filmologia e l'estetica.

Mi limiterò quindi ad indicare qualche emergenza del dibattito, soprattutto nel campo della *communication research* in maniera da poter definire in linea di massima la mia posizione.

Gran parte delle teorie dei media, cercando di dare una definizione globale del fenomeno, e quindi confrontando l'intero sistema mediatico con l'individuo, tendono a dare per scontato il primo approccio.

---

[146] Inteso come una qualsiasi configurazione complessa e strutturata di segni. (Eco 1968)

Durante i primi vent'anni di studi, i cui risultati hanno successivamente ricevuto il nome di teoria ipodermica ((Wolf 1985): 15-27), "gli effetti non vengono studiati: essi sono dati per scontati" (*idem*, :22).

Anche dopo il primo mutamento di paradigma, con gli studi di Lazarsfeld, Berelson e Gaudet sul comportamento elettorale (Lazarsfeld, Berelson, and H. 1944), che raffinano un po' la teoria dello stimolo-risposta comportamentista, si immaginano ancora i mass-media come "una sorta di sistema nervoso semplice, che si estende a toccare ogni occhio e ogni orecchio, in una società caratterizzata da scarsità di relazione interpersonali e da un'organizzazione sociale amorfa" (Katz and Lazarsfeld 1955):5).

Con il passare degli anni, la situazione non cambia. Dalla teoria critica di ascendenza francofortese (Wolf, 1985 :80-100) alla teoria culturologica, si continua a mettere al centro la struttura produttiva, piuttosto che la concreta esperienza di fruizione dei pubblici, sempre postulati dall'alto del magistero onnicomprensivo della teoria.

Valga questo passaggio di Morin (Morin 1963), che pure scrive in polemica con l'oggetto e i metodi di ricerca della letteratura accademica e della ricerca amministrativa, e pure non intende occuparsi direttamente dei mass media, né di sociologia delle comunicazioni di massa, né di effetti del sistema mediale sui destinatari (Wolf, 1985 :100): il dialogo fra media e pubblico è un dialogo fra produzione e consumo, ma è un

> "dialogo ineguale. A priori, è un dialogo fra un prolisso ed un muto. La produzione (il giornale, il film, la trasmissione, ecc.) elargisce racconti, storie, si esprime attraverso un linguaggio. Il consumatore – lo spettatore – non risponde che con reazioni pavloviane, col sì o il no, che decretano il successo o l'insuccesso." (Morin, 1963 :39)

Anche con la svolta semiotica, ed i primi saggi che applicavano il nuovo paradigma al campo mediale (su tutti, (Barthes 1966)) si continua a cercare nel testo i meccanismi di costruzione di un senso che resta completamente nelle mani del produttore – anzi, è proprio l'applicazione del paradigma semiotico che produce alcuni dei modelli più feroci di dittatura del testo, (Dayan 1987)

Un punto di snodo si situa probabilmente nella Gran Bretagna fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, con il confrontarsi diretto delle due posizioni, esemplificate da quelle degli autori che si raccolsero attorno all'autorevole rivista "Screen" da una parte, e da quelle della cosiddetta "scuola di Birmingham", che avrebbe dato origine ai *cultural studies* dall'altra.

Al determinismo testuale di "Screen", gli autori della scuola di Birmingham oppongono un modello semiologico che descrive in modo più aperto complesso ed articolato la decodifica dei testi codificati dagli emittenti. da parte dei pubblici (Boni 2002)

(Hall 2000) individua almeno tre forme possibili di decodifica: la decodifica dominante, che si verifica secondo le intenzioni dell'emittente; la decodifica negoziale, nella quale, accettato il quadro di riferimento generale proposto dall'emittente, lo si adatta poi alle proprie percezioni e convinzioni, modificando anche profondamente il messaggio; e la decodifica oppositiva, nella quale si accetta il messaggio, ma si utilizza una logica di interpretazione opposta nel decodificarlo.

Da questo punto di vista, sono fondamentali le risorse cognitive e relazionali che i pubblici mettono in gioco nella decodifica, che dipendono, fra le altre cose, dall'esposizione a messaggi diversi contraddittori e dalla possibilità di ricevere messaggi anche da emittenti inattesi.

Un altro aspetto fondamentale per valutare il grado di libertà nella decodifica è la strutturazione sociale del pubblico. Il pionieristico studio "The 'Nationwide' Audience"(Morley 1980), incentrato sulla ricezione di un programma di attualità della BBC, pur non riuscendo ad instaurare un rapporto lineare fra condizione

sociale e tipo di decodifica (Morley 1981), conferma l'ipotesi di Hall sulle possibilità di decodifiche non dominanti – ampliando, anzi, la gamma di possibilità di decodifica[147].

Un ulteriore elemento di complessità sono le condizioni sociali di fruizione del messaggio: una successiva ricerca di Morley (Morley 1986) si occupa del consumo televisivo domestico, mostrando come la fruizione mediatici sia inscritta ed influenzata da pratiche sociali e diseguglianze – soprattutto di gener – nella distribuzione el potere domestico.

Allo stesso modo, il lavoro di etnografia del consumo mediatico di Lull (Lull 1988; Lull 1990), isolando diversi modelli di uso della televisione, tanto strutturali quanto relazionali. In questo modo, il messaggio diventa una risorsa di un più complesso gioco sociale, situato in luoghi e strutturato secondo etno-regole non raggiungibili dall'emittenti.

Quindi, se è vero che il consumo mediale spesso fornisce la musica per la danza delle relazioni interpersonali e dei rituali dell'interazione all'interno dei micro-gruppi (Boni 2002), è anche vero che i gruppi coinvolti nella danza sono "agenti creativi nella creazione della realtà" (Lull, 1990, :79)

Dal mio punto di vista il significato di un testo e la sua efficacia pragmatica sono sempre frutto dell'interazione fra questo testo ed i lettori.

Il testo presenta delle strutture di appello (sul concetto di *Appelstruktur*, (Iser 1986), ed è inutile negarlo; tuttavia a questo appello si può come minimo non rispondere.

Iser (1986) sostiene che il significato non è contenuto nel testo, ma viene generato nel processo della lettura

Il significato, quindi, non è meramente testuale, né completamente soggettivo (nel senso che non è costruito esclusivamente dal lettore), ma scaturisce dall'interazione fra i due (Eco 1962; Eco 1979).

I testi letterari sono costruiti in modo da lasciare un certo margine alla loro realizzazione. Il lettore, colmando i vuoti o le indeterminatezze in una struttura già data, completa l'opera letteraria partecipando così alla costruzione del significato.

La posizione di Iser si basa sul lavoro del filosofo polacco Ingarten (Ingarten 1968), il quale sosteneva, in una prospettiva husserliana, che le opere della letteratura erano interessanti da studiare in quanto prodotti pienamente intenzionali.

In questo conteso, ciò che rende le opere letterarie aperte e dialoganti è il loro organizzarsi attorno a dei "punti", o "zone" o "luoghi" di indeterminatezza, che appaiono ovunque sia impossibile, sulla base degli enunciati contenuti nell'opera, dire se un certo oggetto o una certa situazione oggettiva abbiano o no un certo attributo.

Ingarten chiama *concretizzazione* il processo di riempimento delle indeterminatezza compiuto dal lettore nella sua interazione con l'opera.

Secondo Iser, un'opera letteraria fornisce quindi un doppio movimento alle potenzialità del lettore: da una parte, fornendo delle visioni schematizzate, organizzano ed orientano la visione del lettore in certe direzioni; dall'altra, lasciando dei vuoti che il lettore deve riempire o eliminare, sollecitano, o, in certi casi, esigono la sua partecipazione.

Da un altro punto di vista, Michel Foucault, nella prefazione alla seconda edizione della *Storia della follia*, dà un immagine ancora più radicale dei rapporti fra testo e lettore (e su che conseguenze ne derivino per l'autore – ma questo non interessa la presente trattazione)

[147] Gli studenti neri "non riuscivano a partecipare al discorso del programma in misura sufficiente a decostruirlo o a ridefinirlo" (1980, 142-143)

> "Un libro si produce, avvenimento minuscolo, piccolo oggetto maneggevole. E' da questo momento preso in un gioco senza posa di ripetizioni; i suoi doppi, attorno e lontano da lui, si moltiplicano; ciascun lettore gli da, per un istante, un corpo impalpabile ed unico; frammenti circolano, che sono fatti passare per lui, che si dice lo contengano quasi tutto e nei quali alla fine gli capita di trovare rifugio; i commenti lo raddoppiano…" (Foucault 1980): 7)

I testi audiovisivi inseriti nel sistema dei media sono testi meno aperti di quelli letterari – ma la possibilità di una decodifica aberrante (Eco and Fabbri 1978), di una riappropriazione e di una reazione, di un uso creativo di tutto ciò che i media ci forniscono ci sono sempre – ed un approccio etnografico ai pubblici lo mostra con buona evidenza (Moores 1998).

In sintesi, gli attori principali della sfera pubblica mediatizzata, le televisioni, sono un insieme di arene a cui si accede come spettatori, ma in cui il *modo* di essere spettatori può essere rilevante quasi tanto quanto il prendere voce.

3.7. MASS MASS/MICRO MEDIA: SFERA PUBBLICA GENERALE/SFERA PUBBLICA DI NICCHIA

Ma la sfera pubblica origina sempre e solo dalla mediazione?

O piuttosto quella della mediazione è un'arena fra tante (Hilgartner and Bosk 1988), anche se forse la più importante?

Un approccio come quello di Hilgartner e Bosk, così come abbiamo appena superato l'immagine di *un* pubblico, supera l'immagine di *una* sfera pubblica per disegnare una mappa di diverse arene, arene che costruiscono i "problemi sociali", ovvero le *issues* di pubblico interesse

> "discutendole, selezionandole, definendole, dando loro un frame, drammatizzandole, condizionandole e presentandole ad un pubblico"[148] (Hilgartner and Bosk 1988) :58.

Queste arene sono fra loro relazionate ma reciprocamente indipendenti; questo ci permette di immaginare spazi nuovi, dato che ogni arena è sensibile, in misura di volta in volta diversa, ad influssi, contaminazioni e passaggi da altre arene.

Fra queste arene, sempre più rilevante è la costellazione di micro-arene di sfera pubblica – arene di distribuzione indipendente, di discussione, di autoformazione e di nuova informazione (Mattoni 2009), agite da cittadini, associazioni (Dacheux 2001) o movimenti, nel mondo fisico o in internet (Cammaerts and Van Audenhove 2005) .

Arene in cui si muovono minoranze attive (Moscovici 1981), probabilmente più influenti di quanto il numero dei componenti possa far immaginare (Paicheler 2005)[149].

In queste arene si sollevano problemi nuovi, e modi nuovi di affrontarli; e il passaggio in queste arene, come attori o come spettatoti, modifica il modo in cui si è spettatori (o attori) anche delle arene *mainstream.*

E', questa, un'ispirazione trasparenemente foucaultiana. Nei saggi che compongono la "Microfisica del potere " (Foucault 1977), Foucault sostiene la necessità di spostare il tiro dell'analisi sociale e politica dallo Stato tradizionalmente inteso alla molteplicità dei meccanismi di controllo, disciplina e dominio attraverso cui il potere si riproduce. Accetto il luogo dove rivolgere lo sguardo, la nuova definizione di spazio che ne consegue; penso, tuttavia, che non siamo condannati a cercarvi solo tracce di controllo, ma anche tracce di creatività e di autonomia – tracce di protagonismo del legame sociale.

Il livello fondamentale è insomma

> Il luogo del sociale, l'organizzazione della dimensione "pubblica".
>
> Essa è *il* problema politico nell'epoca della crisi della politica: politico perché investe la soggettività con la sua densità di bisogni, desideri, immagini, simboli, e perché non la tocca soltanto descrittivamente, ma dal lato dell'organizzazione delle esperienze. (Rovatti, 1979 :16)

---

[148] Nella traduzione, ho operato una variazione sintattica al testo originale, che recava: (le arene di sfera pubblica sono i luoghi in cui i problemi sono) "discussi, selezionati, definiti…"

[149] Nello studiare la comunicazione pubblica a proposito dell'AIDS in Francia, Paicheler rileva che da parte governativa "non c'è stato contraddittorio, ma allineamento sul framing dei gruppi di pressione più presenti" (Paicheler, 2005 :103)

In questo luogo del sociale torna importante torna importante quella dimensione che Rovatti, da filosofo, chiama soggettività, e che noi – con un prudenziale slittamento semantico - chiamiamo sé:

> "il sé è un progetto simbolico che l'individuo costruisce attivamente sulla base dei materiali simbolici a sia disposizione, materiali che l'individuo ordina in un racconto coerente a proposito di chi egli sia – un racconto della sua identità. (…) Siamo tutti biografi non ufficiali di noi stesso, poiché è solo costruendo una storia (…) che riusciamo a formarci un'idea a proposito di chi siamo e quale possa essere il nostro futuro" (Thompson 1995) :293

questi materiali simbolici emergono da tutta l'esperienza dell'individuo – quella diretta e quella mediata. Man mano che la sfera pubblica mediatizzata si è sviluppata, sempre più si è parlato di sequestro dell'esperienza, sempre più ci si è ritratti come costituiti di risorse immateriali (e strumentali):

> "Viviamo in un mondo in cui la capacità di fare esperienze si è separata dall'incontro. Il sequestro dell'esperienza dai luoghi spazio-temporali della nostra vita quotidiana va di pari passo con la diffusione di esperienze mediate, con il mescolarsi di esperienze che la maggioranza di noi vive di rado in prima persona" (Thompson 1995) :291

Thompson è un moderato, da questo punto di vista; si è via via parlato di alienazione e repressione (Horkheimer and Adorno 1978); di totalitarismo del sistema sociale in un contesto di io atomizzati, (Arendt 1967) di decadenza antropologica (Pasolini 1975).

Sono punti di vista difficilmente contestabili, se presi di petto.

Ma almeno due cose si possono dire, a lenire lo sconforto che provocano.

In primo luogo, la moltiplicazione di arene di sfera pubblica è di per sé un elemento di pluralismo – anche se per ipotesi in *tutte* queste arene avessimo solo la possibilità di essere spettatori passivi, e di lasciar costruire sfaccettature del nostro self da mediazioni di esperienze altrui.

In secondo luogo, mettere in circolo in arene di sfera pubblica racconti che nascono da un incontro può essere una parziale risposta a questa difficoltà.

Il pubblico occidentale resta – ad esempio - distante dall'esperienza palestinese di vivere dentro un muro, e ne fruisce in una forma di quasi-interazione mediata simile, per certi versi, a quella del media *mainstream* (i fasci di luce della proiezione hanno un verso non reversibile, e sono proiettati in una sala buia ed in uno spazio di silenzio).

Ma le tracce dell'incontro cristallizzate nel testo (l'enfasi sulla vita quotidiana, la *naivete* dell'approccio filmico) e la presenza in sala degli autori cambiano il senso dell'interazione, nella direzione riportare la conoscenza e la competenza dentro alla sfera delle relazioni

Tutto questo non è forse inutile:

> il senso di responsabilità sollecitato dai media è precario, ma non insignificante: ha accresciuto la consapevolezza dell'interconnessione del mondo e risvegliato in noi un fragile senso di responsabilità nei confronti dell'umanità (Thompson 1995) (367)

In sintesi, ed in conclusione: è noto come il sistema industriale della produzione mediatica sia motore di omologazione culturale. Tuttavia, dopo circa tre decenni di *media e cultural studies,* è ormai altrettanto assodato come lo stesso meccanismo di livellamento industriale della produzione culturale sia ciò che più prepotentemente innesca la voglia di parole nuove, di rumore, disturbo, irregolarità, clandestinità, identità.

Una volta, o solo fino a qualche mese fa, si sarebbe detto "per cambiare il mondo".

Oggi, con un certo post-strutturalismo (ovvero con cinismo), sembra sufficiente dire: per vivere il mondo.

Per ridefinirlo. Ricostruirlo.

A distanza di trent'anni di fermenti culturali indipendenti e di ridistribuzione tecnologica, il germe di questa rivoluzione sembra essersi annidato fin nel cuore della *weltanschaung* dei più accreditati sociologi contemporanei, ormai obbligati a fare i conti con una sfera pubblica sempre più consapevolmente molteplice e capace, qua e là, di respingere il banale, lo scontato, il ripetitivo e desiderosa di provocare l'alterità:

> "Quello che succede è che si verifica una pluralizzazione dello spazio pubblico, nella quale il predominio di un certo modo di produrre informazione attraverso i media è affiancato da un altro spazio, un contro spazio, che controlla e restringe questo spazio pubblico dominante. [...] Si tratta quindi di un nuovo modo di strutturare la sfera pubblica e di renderla più viva di quello che è oggi". (Eder 2006)

All'interno della sfera pubblica, il ruolo dell'intellettuale (o del videomaker) può essere quello ipotizzato da Deleuze e Focualt: quello dare voce a chi non ne ha, dall'interno, piuttosto che costruire sistemi teorici per guidare rivendicazioni e lotte dall'esterno (Foucault, 1977 :106-118)

CAPITOLO QUARTO.

La metodologia della ricerca

4_Metodologia

Lei mi chiede per la sua tesi una mia biografia.
Ora, io sono uno di quelli che pensano, con Croce,
che di un autore contano solo le opere.
Se contano, naturalmente.

(Italo Calvino, da una lettera ad una studentessa)

Io, invece, sono uno di quello che pensano che il contesto in cui una riflessione nasce – con la sue rete di relazioni, ripensamenti, mutamenti; con il essere imbricato in un mondo della vita quotidiana da cui non si può staccare, perché è costruito della stessa sostanza – conta, e conta eccome.

E conta anche, e forse di più, all'interno di questo contesto la posizione del ricercatore, la sua biografia, i suoi personali desideri, necessità e motivazioni, le sue personali idiosincrasie.

Il mio capitolo metodologico, quindi – lo cerco breve – sarà quindi molto più simile ad una storia naturale della ricerca (Silverman 2002) che a qualsiasi altra cosa.

Questo, soprattutto in una sua prima parte (i paragrafi dal primo al terzo), nella quale, per ricostruire il disegno della ricerca parto dalla sua ontogenesi.

Un approccio di storia naturale della ricerca mi sembra il più adatto, in quanto

> "la ricerca qualitativa … consiste in un processo dinamico che lega assieme problemi, teorie e metodi … di conseguenza il processo di ricerca non è una ben definita sequenza di procedure che seguono il nitido disegno, ma una confusa interazione tra il mondo concettuale e quello empirico, dove deduzione ed intuizione si realizzano nello stesso tempo" (Bryan e Burgess 1994, 2)

La seconda parte del capitolo (ovvero i paragrafi quattro, cinque e sei) presenta invece una panoramica più strutturata degli strumenti metodologici utilizzati.

1. UN MESTIERE STRANO. L'ORIGINE E LA FORMA DELLA RICERCA

1.1 si parte dalla biografia

Quindi, dicevamo si parte dalla biografia. (Ed alla biografia finiremo per tornare.)

Progettare e realizzare laboratori di video partecipativo è il mio lavoro.

Ed è un mestiere[150] strano.

Questa l'origine ed il senso di questa tesi.

È un mestiere strano per due ragioni, una strutturale ed una biografica. Strutturalmente, e soprattutto in Italia, si tratta, come già detto, di un mondo poco sistematizzato, poco riconosciuto, poco in grado addirittura di autodefinirsi. Molti praticano il PV, e non lo sanno; ed altri, credono di praticare il PV, e fanno altro.

Fuori da questo piccolo numero di gente confusa il PV è terreno incognito.

L'altra stranezza è biografica: quando ho iniziato a fare questo mestiere, appartenendo probabilmente a quel piccolo numero di gente confusa, io ed i miei colleghi non eravamo a conoscenza che qualcuno l'avesse già fatto, che esistesse un paradigma, e che questo paradigma avesse prodotto pratiche sociali, testi audiovisivi e scritti, addirittura istituzioni.

Immagini il lettore la mia sorpresa quando ho scoperto che lo strano mestiere che praticavo aveva un nome, degli altri praticanti, ed almeno quarant'anni di storia.

A quel punto, volevo proprio scoprire che cosa avessimo ingenuamente reinventato.

Ed ecco, quindi, un percorso analitico che partiva, di fatto, con una sola domanda di ricerca, vasta e poco focalizzata.

Il voler capire *cos'è* il video partecipativo. Di che si tratta.

Il volerlo definire – interattivamente e costruttivamente – con un dialogo di discorsi e differenti definizioni di chi l'ha praticato, subito, studiato o visto.

Domanda di ricerca esplorativa e preliminare, resa possibile e necessaria dalla curiosità per un campo non strutturato e non accreditato: da uno strano mestiere, per l'appunto.

La pratica di osservazione partecipante, e le prime interviste, si sono svolte con alle spalle questa quasi-non-domanda di ricerca[151].

Domanda che poi si è raffinata ed articolata, restando però nel profondo quello che era: una prima esplorazione di una *terra incognita*, più che un raffinamento delle mappe di una terra nota.

---

[150] Nel chiamare la pratica del PV "mestiere" compio una piccola, cosciente e forse illuminante forzatura. Tale pratica infatti non è per quanto mi riguarda strutturata e riconosciuta, né è sufficiente a garantirmi la sopravvivenza. Tuttavia "mestiere" significa che rivendico il fatto che si tratti, per me, di un *self* operativizzato e routinizzato, che, forse autoingannandomi, prendo *sul serio*. Sviluppando: da un certo punto di vista questa tesi è una tappa del processo di auto-legittimazione e di legittimazione del mio campo che sto conducendo.

[151] La prima fonte di dati che utilizzo, il mio diario etnografico per il progetto *Immagini oltre il muro, 1* in Palestina, è stata redatta prima di cominciare ufficialmente la ricerca, e prima ancora che io sapessi che l'avrei condotta. Per un mio abito mentale acquisito – ero fresco di una tesi di laurea condotta con metodi etnografici, affiancati ad una batteria di focus group- ho scritto quel diario sotto forma di etnografia, seguendo quelli che all'epoca erano i miei riferimenti metodologici principali, Sclavi (2003) e Beaud-Weber (1988)

Non avverto questo come un limite. Oltre che essere una richiesta dal campo, e dal mio personale posizionamento in esso, l'esplorazione condotta senza aspettative forti di cosa avrei trovato mi protegge, almeno parzialmente, dal rischio di fallacie teoriche (Becker 1986).

Ed ecco, quindi, un percorso analitico – ed una scrittura di testo scientifico- che oscilla in un curioso doppio movimento.

Da una parte, dicevamo, vuol capire *che cosa è* il video partecipativo. Chiudere, sistematizzare costruire: una griglia, una possibilità di lettura, una definizione che chiarisca e che ordini. Una descrizione rigorosa, in grado di individuare confini, di chiarire fenomeni.

Manca; e questo è stato anche il punto di partenza di questa trattazione (cfr. capitolo 1, § 1). E serve.

Dall'altra vuole capire *che cosa può essere* il video partecipativo. Aprire, destrutturare. Dispiegare possibilità, fornire materiale di riflessione per i molteplici incroci possibili: fra pratiche del PV e pratiche di ricerca etnografica e qualitativa, per cominciare. Ma anche in direzione del tema, sempre più sentito, della Media Literacy (Jewitt and Van Leeuwen 2001; Mirzoeff 1999) e della Media Education (Goldfarb 2002). E così via.

Arrivare in fondo al racconto con una serie di buone domande, più che con delle risposte. (Sclavi 2003) Tengo molto a questa possibilità, e sarei soddisfatto del mio lavoro se solo si potesse dire che contribuisce a *formulare le domande giuste*.

Sono infatti convinto – e questa volta, fuor di biografia- che il campo del video partecipativo, e, più in generale, il campo dei possibili usi sociali delle tecnologie del racconto audiovisuale, sia un campo apertissimo, che molto ancora può dare in termini di metodo e merito di ricerca, di immaginazione di nuove pratiche di intervento, di apertura di spazi. E che molto lavoro sia da fare.

Certamente, tale posizione analitica è conseguenza del mio posizionamento nel campo. E dipende anche dall'ambizione, non nascosta, che questo lavoro non abbia solo una rilevanza critica e scientifica, ma possa anche intervenire operativamente nel dibattito operativo sul tema del video partecipativo, ed in generale degli usi sociali del video, producendo conseguenze pratiche.

Se questa posizione mi mette, per necessità, in discussione sul piano metodologico (discussione che sarà affrontata nel prossimo paragrafo, dedicato all'autoetnografia), su un piano più generale, essa non è un limite ma una ricchezza.

In effetti, rispetto alla maggioranza delle ricerche in sociologia, godo di un vantaggio di accesso non indifferente:

> "praticamente per definizione, il ricercatore non ha una conoscenza di prima mano della sfera di vita sociale che si propone di studiare. Raramente partecipa a quella sfera e di solito non è in stretta relazione con le azioni ed esperienze delle persone coinvolte in quella sfera. La sua posizione e quasi sempre quella di una persona esterna. In quanto tale egli è notevolmente limitato per ciò che concerne la semplice conoscenza di quello che succede nella sfera di vita data (Blumer 2006) pp.36 -37

La domanda è rimasta vasta ed aperta. Ha anche però trovato (parallelamente agli ultimi momenti della ricerca sul campo, quelli relativi al progetto *Bologna Integra*, che è cronologicamente il più recente fra quelli trattati) alcune articolazioni interne più precise. Si tratta, di fatto, di spazi di attenzione e riflessione particolare, più che di ipotesti "forti", formulate per giungere ad una verifica ed una falsificazione. E si tratta di spazi di attenzione che emergono dalla comparazione dei diversi *case studies* fra di loro, e con la letteratura già esistente – e guidano questa comparazione.

Una prima linea di comparazione è interna alle dinamiche laboratoriali, e mira a mettere alla prova le pretese di costruzione di uno spazio sociale *altro* di un laboratorio di PV.

Tutto questo ruota attorno al concetto di partecipazione, che sta rapidamente (e, spesso, ideologicamente) diventando una parola chiave, una parola-bandiera, di molti campi fra loro intrecciati, dalla politologia alla pianificazione urbanistica, dalle teorie dei nuovi media alle linee guida degli interventi sociali della PA.

In questo contesto, il microcosmo sperimentale del laboratori di PV può essere una buona cartina di tornasole per iniziare a comprendere cosa può funzionare e cosa no, ed a che condizioni si può dare partecipazione.

Uno degli elementi interessanti a questo proposito è la dinamica costitutiva dì un laboratorio di Video Partecipativo come luogo della differenza.

All'interno del laboratorio, le differenze (di competenza, di status, di genere, di età, di responsabilità) vengono esplicitamente tematizzate, ed utilizzate come strumento di annullamento delle stesse differenze, di fronte alla comune responsabilità del processo e del prodotto audiovisivo. In altre parole: il *trainer* fa uso del suo status superiore (occidentale, portatore dello stimolo, depositario delle competenze tecniche) come strumento per dissolvere lo status stesso. Come funziona concretamente questo processo implicitamente contradditorio? Fino a che punto può essere spinto? Chi è realmente autore di un film di PV? E cosa succede quando una delle esigenze di egualitarizzazione entra in conflitto con un'altra?[152]

Un altro elemento interessante riguarda più globalmente il set di azioni sociali possibili agli attori di PV (cfr. § 3.1.1), che, a ben vedere, non sono strettamente specifiche di un approccio legato al mezzo del video (e, per certi aspetti, nemmeno alla famiglia di approcci legata al dispiegamento della creatività individuale e sociale).

Questo verrà indagato focalizzandosi sulle condizioni strutturali in cui si sono verificati i laboratori e, soprattutto, indagando le interazioni sociali che si sono sviluppate attorno alla scrittura ed alla produzione dei film.

Il discorso verrà svolto nelle parti prime dei capitoli 5,6,7, e 8.

[152] Nel corso della scrittura dei soggetti per i film di zalab.tv in Tunisia, si è verificato un conflitto di questo tipo. Di fronte ad un gruppo locale composto esclusivamente da uomini, i trainers hanno lanciato la provocazione di inserire il punto di vista femminile in almeno uno del cortometraggi.
Questa sfida alla disparità di genere è passata solo facendo forza (e quindi confemando) sulla disparità di status fra trainers e trainees.

Nel capitolo precedente è emersa l'ipotesi (non scontata) di un modello di PV, e di una possibile azione sociale, che intreccia le dinamiche classiche di laboratorio, e quindi di un intervento sociale, con la produzione di comunicazione sociale – ovvero, che si pone esplicitamente il problema di produrre un film che intervenga (in differenti e ben individuate arene) nella sfera pubblica, con espliciti scopi di trasformazione sociale.

Tale categoria è profondamente diversa da quella del cosiddetto marketing sociale, e comunque dall'incontro momentaneo fra professionisti del video e professionisti del sociale; (Tamborini, 1996) si tratta, al contrario, di un intreccio integrato, di una compromissione, che disegna figure professionali e strategie di accreditamento e legittimazione diverse.

La danza dell'intreccio può essere vista più lucidamente e scomposta in figure grazie alla ricostruzione della nascita sul campo di questa ipotesi (*Immagini oltre il Muro 1 e 2*) ed al confronto fra un progetto sociale di comunicazione (*zalab.tv*) ed un progetto comunicativo di intervento sociale (*Bologna Integra*)

La differenza chiave, rispetto alla comunicazione sociale "classica" passa probabilmente anche attraverso il problema della traduzione del *self* in racconto.

Cosa succede quando chi racconta l'alterità, la sofferenza, è, in prima persona, l'altro, il sofferente? In che modo le condizioni produttive nella costruzione del discorso pubblico influiscono sul tipo di comunicazione prodotta? Quali sono le tecnologie di traduzione dal discorso intimo nella situazione protetta del processo laboratoriale al discorso pubblico mediato dalle tecnologie audiovisuali? In che modo l'*io* del narratore diventa (o si costruisce retoricamente come) un *noi*?

La differenza chiave rispetto agli altri approcci di PV sta invece nella comparsa all'interno dell'interazione laboratoriale di un attore invisibile, *l'immagine della sfera pubblica*. Ho già introdotto questo tema nel secondo capitolo, e lo riprenderò nel prossimo.

Il discorso verrà poi calato nella materia dell'analisi nelle parti seconde dei capitoli 5, 6, 7 ed 8.

Ciò che interessa principalmente, coerentemente con tutto il focus della trattazione, è ciò che accade all'interno del processo del laboratorio, ovvero come l'immagine della sfera pubblica si costruisca in attore. Non verrà tuttavia trascurata una ricostruzione di ciò che è successo, nei diversi casi, quando il prodotto del laboratorio è effettivamente entrato nella sfera pubblica.

2 UN'OTTICA COSTRUTTIVISTA, UNA METODOLOGIA QUALITATIVA

La scelta di questa prospettiva di studio non poteva che prevedere una metodologia di ricerca qualitativa, caratterizzata dagli strumenti tipici dell'osservazione etnografica, ossia, a livello di impostazione, una ricerca qualitativa ispirata da un visione costruttivista e naturalistica (Berger and Luckmann 1967) della realtà.

> "Nell'ottica costruttivista fatta propria dall'etnografia, contrapposta a quella positivista, la realtà non è prendibile e non esiste al di fuori di noi: essa è costruita localmente, il rapporto con la conoscenza è soggettivo; i risultati della propria ricerca sono creati intersoggettivamente e non sono oggettivi, veri, all'interno di un rapporto dualista soggetto-oggetto; la metodologia è interpretativo- dialettica, non sperimentale, ovvero volta alla verifica di ipotesi predefinite, non necessariamente quantitativa." (Piccardo 1996) *p. 9*

In altri termini, una volta definito che la nostra ipotesi era vedere che cosa sono, come funzionano e che cosa producono i percorsi di video partecipativo, e quail coseguenze possono avere in questi processi il tono e l'ordine delle interazioni degli attori visibili (*trainers*, *trainees* e istituzioni organizzatrici) fra di loro e con gli attori invisibili (*donors* e sfera pubblica immaginata), diventava fondamentale poter analizzare direttamente e sul campo tutti gli elementi concreti direttamente collegati a queste pratiche.

Occorreva, insomma, individuare casi concreti di laboratori di video partecipativo e trovare il modo di entrarvi dentro e *durante*, al fine di evitare un'osservazione solo tramite l'analisi strutturale delle organizzazioni o tramite testimonianze indirette.

Questo, per andare nella direzione di una *thick* description (Geertz 1998), pur mantenendo una prospettiva sostanzialmente più etica che emica. (Pike 1967)

> Sometimes we simply have to keep our eyes open and look carefully at individual cases— not in the hope of proving anything, but rather in the hope of learning something![153] (Eysenck 1976)9

3.1 i motivi della scelta di una struttura a case studies

Ho scelto per condurre la mia indagine, un approccio basato sulla ricerca e la restituzione in profondità di *case studies.*

Secondo la definizione che ne da uno dei primi e dei principali fra coloro che hanno adottato questo approccio, un case study è

> an empirical inquiry that investigates a contemporary phenomenon within its real-life context; when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident; and in which multiple sources of evidence are used (Yin, 1984, p. 23)[154].

Si tratta insomma di un esame in profondità e longitudinale di una collezione di casi specifici, il cui statuto per ora è quasi più quello di un attività concreta di raccolta dei dati piuttosto che di un compiuto paradigma metodologico (Lamnek, 2005).

Se molti sembrano ancora pensare che l'uso di una tecnica basata sui *case studies* possa solo condurre a generare delle ipotesi, in un contesto di analisi esplorativa, io concordo con (Flyvbjerg 2006) :229 e con (Becker and Ragin 1992) nel ritenere che sia un metodo valido anche per testare le ipotesi e generare teoria[155].(Becker and Ragin 1992; Yin 2002)

Una disciplina senza un buon numero di analisi di *case studies* è una disciplina senza sistmatica produzione di esemplari, ed una disciplina senza esemplari è inefficace. (Kuhn 1987) In social science, a greater number of good case studies could help remedy this situation. (Flyvbjerg 2006) 242

E' in ragione di questa fiducia che si è basato l'intero lavoro di tesi su una struttura a *case studies*, e questo non solo nella parte empirica, ma anche nella sezione introduttiva. La disanima della letteratura disponibile e la costruzione di una definizione di video partecipativo sono state infatti svolte principalmente a partire dalla ricostruzione di un *case study* che si è ritenuto paradigmatico (Flyvbjerg 2006) :232-233 e canonico, quello del processo di Fogo.

---

[153] A volte, dobbiamo semplicemente tenere gli occhi aperti ed osservare con attenzione casi singoli – non nella speranza di provare qualcosa, ma nella speranza di imparare qualcosa.

[154] Una ricerca empirica che investiga un fenomeno contemporaneo all'interno del suo contesto, in cui i confini fra il fenomeno ed il contesto non siano chiaramente evidenti, ed in cui vengano utilizzate molteplici fonti di prove.

[155] Eckstein si spinge addirittura a considerare i case studies migliori nel testare ipotesi piuttosto che nel formularle, a pag. 80 di: (Ecksein 1975) In ogni caso, come già dichiarato, l'uso che ne verrà fatto in questa tesi sarà, piuttosto, generativo ed esplorativo.

La scelta dei *case studies* non è stata condotta secondo un metodo di campionamento casuale, ma secondo una logica information-oriented[156]. (Ragin 1992; Yin 2002), oltre che dalla necessità di cogliere la possibilità strategica di non trovarsi senza ragione nella posizione di estraneità enfatizzata da Blumer.

La logica information-oriented si giustifica con la nura stessa della ricerca per case studies, in cui si considera più importante

> to clarify the deeper causes behind a given problem and its consequences than to describe the symptoms of the problem and how frequently they occur. Random samples emphasizing representativeness will seldom be able to produce this kind of insight; it is more appropriate to select some few cases chosen for their validity[157]. (Flyvbjerg 2006) :229

Flyvberg procede individuando quattro possibilità di selezione di casi information-oriented:

1. Casi estremi o devianti: utilizzare un caso particolarmente problematico può rivelarsi illuminante per sviscerare meccanismi estremi di funzionamento di un dato dispositivo (o per rendere suggestiva, radicale e sexy la propria interpretazione?) E' il caso, per esempio dell'uso condotto da Foucault (Foucault 1982) dell'esempio del *Panopticon*-

2. Casi di massima variazione: utilizzare una serie di casi omogenei per alcuni parametri, e fortemente disomogenei per altri (cfr variazioni concomitanti mills)

3. Casi critici: utilizzare casi che permettano di costruire deduzioni logiche del tipo: “Se questo (non) è valido per questo caso, allora (non) è valido per tutti i casi”[158]

4. Casi paradigmatici: la qualifica di caso paradigmatico è piuttosto un'operazione che si può fare a posteriori, nel valutare che ampiezza di spiegazioni si siano potute ricavare da un singolo caso. Come non esiste una teoria predittiva a proposito di come nascano le teorie predittive (Kuhn 1979) è difficile predire cosa – al di là delle pie intenzioni- costituirà paradigma.

I casi paradigmatici sviluppano metafore, o addirittura stabiliscono scuole a proposito dell'ambito interessato dal caso. La descrizione condotta da Geerzt (Geertz 1973) del combattimento dei galli a Bali ne è un buon esempio.

---

[156] I casi sono selezionati sulla base delle aspettative sul loro contenuto informativo.

[157] Chiarire le cause profonde che stanno dietro ad un determinato problema, e le sue conseguenze, piuttosto che descrivere i sintomi del problema e stabilire con che frequenza si presentino. Un campionamento casuale che enfatizzi la rappresentatività sarà raramente in grado di fornire questo insight: è più appropriato selezionare alcuni, pochi, casi, scelti in ragione della loro validità.

[158] Per esempio, la scelta di Galileo di utilizzare del cotone ed una palla di piombo (secondo la versione forse un po' romanzata di Viviani) per rigettare la visione aristotelica della caduta dei gravi.

Nel progetto di ricerca originario, prevedevo di indagare e raccontare quattro percorsi di video partecipativo, due legati strettamente alla mia esperienza personale all'interno dell'associazione zaLab, e due assolutamente esterni ad essa.

Il criterio di campionamento era del tipo della massima variazione (Flyvbjerg 2006) :230 (o, forse meglio, della variazione teoricamente significativa).

Si trattava di una distinzione fra intenti progettuali, che portava alla categorizzazione dei progetti di PV come progetti a scopo primariamente comunicativo o progetti a scopo primariamente sociale, intrecciando fra di loro decisioni e strettoie produttive e analisi delle azioni sociali codificate.

Nella comune pratica di tematizzare il processo sociale di una produzione di comunicazione, alcuni progetti lo fanno a scopo sociale, altri a scopo comunicativo.

In alcuni casi, insomma, il PV è uno strumento che, per le sue potenzialità di organizzazione, di motivazione e di comunicazione viene utilizzato strumentalmente per accompagnare, estendere e potenziare scopi sociali iscritti nel progetto stesso, e sovraordinati; in altri casi, il laboratorio di PV ed il suo output comunicativo è lo scopo stesso del progetto[159].

Naturalmente i due intenti nella pratica s'intrecciano e sono forse semplicemente il bandolo da cui si decide di tenere la matassa - dato che la definizione generale di PV come processo di produzione video tematizzato nei suoi *enjeux* sociali li tiene dentro entrambi - ma la progettazione delle condizioni di produzione e gli attori di questa progettazione sono sensibilmente diversi, come diverso è il mondo organizzativo e valoriale di riferimento.

Se, insomma, l'outpout di progetti di PV che nascono da questi due diversi intenti è quantomeno analiticamente assimilabile, l'imput è differente.

Un organizzazione come la FAO[160] che fa delle dinamiche di PV un uso strumentale all'*extension* dei propri progetti, molto difficilmente potrà concepire un intervento strettamente comunicativo, e le routines di progettazione e di sedimentazione dei risultati sono differenti - mentre sensibilmente simili, o assimilabili, sono le *routines* di esecuzione.

È dunque sembrato efficace utilizzare questa distinzione per compartimentare il campo della parte empirica della ricerca.

[159] Questo nella formulazione (più o meno) originale del mio progetto di ricerca: già allora mi sembrava centrale "intento comunicativo", ovvero il porsi il problema dell'impatto su di una sfera pubblica. Quella che è emersa successivamente è stata la presa di coscienza del fatto che questo intento non era diffuso come pensavo, e sembra invece configurarsi come tipico dell'associazione zaLab

[160] La FAO ha cominciato ad introdurre strumenti video all'interno della progettazione fin dai tardi anni '70, con il progetto PRODERITH, in Messico (Huber, 1998; FAO, 1987; (Johansson 2000a); (Johansson 2000b); (Johansson and Knippel 1999) (de Waal 1997) (FAO 1987)). L'intento di uso del video è la responsabilizzazione dei beneficiari di un progetto di sviluppo sociale rispetto alle modalità ed agli scopi del progetto stesso. Nel corso degli ultimi 30 anni, metodologie di uso partecipativo del video hanno assunto uno spazio sempre più ampio nelle modalità di intervento dell'Agenzia, restando sempre inserite all'interno di progetti più complessivi di sviluppo agricolo, ma producendo risultati spesso molto interessanti, ed una vasta letteratura interna. L'idea centrale è che "conoscenza e progetto vanno in parallelo e, chiunque sia il destinatario di una trasformazione, il suo parere viene considerato prezioso per arricchire il quadro delle possibilità e per cercare una buona soluzione." (FAO, 1987)

Erano quindi stati selezionati due progetti a scopo primariamente comunicativo e due progetti a scopo primariamente sociale. Uno ciascuno di questi progetti verrà analizzato nel corso della sua esecuzione mediante tecniche di osservazione partecipante[161], ed uno ciascuno verrà ricostruito ex-post principalmente tramite l'analisi della letteratura prodotta e tramite interviste[162].

Alla prima discussione su questo progetto, il mio Collegio di Dottorato mi ha consigliato di limitare l'analisi ai due progetti in cui ero direttamente coinvolto. Così ho fatto.

Mi restavano quindi due *case studies*, per un momento e con mio grande disorientamento, a campionamento per così dire biografico: erano i due *case studies* che la mia biografia mi aveva portato ad attraversare, ed erano i due *case studies* di cui era possibile un'indagine nella condizione di dottorando senza borsa.

Riformulando il mio percorso, ho poi aggiunto ai due progetti previsti (za.LabTV e *Bologna Integra*) altri due progetti, *Immagini oltre il Muro 1 e 2*, realizzati sempre da me a Biddu, in collaborazione con il locale Nawafeth Youth Forum.

Il legame fra i quattro progetti è forte, e non solo nel senso della mia biografia professionale, e quindi della costruzione del mio punto di vista sul campo.

In effetti, i due progetti di *Immagini oltre il Muro* e, successivamente, il progetto ZalabTV condividono lo stesso contesto e lo stesso gruppo di *trainees* in Palestina.[163]

Inserirli nella trattazione mi permetteva quindi di introdurre una dimensione processuale che da ragione e profondità ai fenomeni, per tentare un approccio diacronico da affiancare a quello sincronico del confronto fra i progetti.

Ma mi ha permesso anche una cosa in più: a posteriori, come dev'essere, e facendo esercizio di una certa protervia intellettuale, mi sembra di poter affermare di aver fatto una scelta paradigmatica.

Da un lato, il percorso da *Immagini oltre il Muro* a *zalabTV* è stato il passaggio con cui l'associazione zaLab ha costruito il proprio paradigma (operativo e parzialmente irriflesso) di intervento sul campo, paradigma che poi è stato testato, con alterni risultati, nel progetto *Bologna Integra*.

Dall'altro, il percorso analitico di confronto (diacronico, oltre che sincronico) fra i differenti *case studies* permette a questa tesi di proporre un paradigma possibile di video partecipativo – quello che ho chiamato "PV di comunicazione sociale", e di cui nel proseguio della tesi proveremo a ricostruire fasti e miserie.

---

161 I *case studies* selezionati erano fin dall'inizio *zaLabTV* e *Bologna Integra*

162 I case studies selezionati erano il percorso di AMREF nelle baraccopoli di Nairobi, che ha portato, fra gli altri, alla realizzazione dei film "TVSlum" ed "African Spelling Book" ed il PRO.DE.MA. (Development Program for Malawi), della FAO (Johanssonn, 1999a e 199b, (Nathanials 2006)

163 Il progetto ZaLabTV, come si vedrà ampiamente (capitolo 7) ha allargato e sviluppato l'esperienza palestinese e quella parallela che veniva condotta a Kerchaou, in Tunisia, da diversi attori della stessa associazione, zaLab, inserendole in un quadro panmediterraneo.

I quattro progetti che sto analizzando mi coinvolgono quindi sia come progettista che come operatore.

Operatore: inevitabilmente, una buona parte del materiale di analisi è fornito dalle mie stesse azioni, e buona parte dell'osservazione è autoosservazione.

Progettista: il *setting* stesso in cui le mie azioni si dispiegano è il risultato, fra i vari fattori, di un mio disegno.

Del resto, è un problema di tutta epistemolgia post-empirista il fatto che non solo l'osservatore osserva un campo in cui è incluso, ma anche che questo campo è mutevole.

> "L'elemento specifico che le scienze sociali mettono in gioco (…) è che questo campo interagisce con l'osservatore (…).
>
> La realtà sociale è processuale ed interagisce con l'osservatore" (Melucci 1998) (297)

Da questo punto di vista, un coinvolgimento così radicale dell'osservatore con il campo come quello della presente ricerca non è altro che una versione estremizzata di una posizione che, in fin dei conti, è comune in tutte le scienze sociali.

In ogni caso, in virtù del doppio cortocircuito appena segnalato, di questa doppia autoriflessività, non posso non discuterne in termini autoetnografici.

Ovvero sarebbe disonesto presentare questa ricerca in termini troppo differenti da un "resoconto strettamente personalizzato, nel quale l'autore lavora sulla sua esperienza personale per estendere la comprensione di una particolare disciplina o cultura" (Reed-Danahay 1997), *trad. mia*).

Pur essendo spesso accolto da riserve o aperte critiche, il metodo autoetnografico si va diffondendo, ed acquisendo una sua credibilità (Ellis and Bouchner 2000).

Non manca tuttavia chi esprime francamente le sue perplessità (Norman K.; Denzin and Yvonna S. Lincoln 1994), evidenziando in particolare due problematiche: la prima riguarda le strategie di verifica e comparabilità, e la seconda l'uso del sè come unica fonde di dati. (Holt 2003).

Trovandomi in qualche modo "costretto" all'autoetnografia, e cercando di prendere sul serio quelli fra i suoi limiti che sono più usualmente segnalati, ho cercato di trovare delle vie d'uscita.

In altre parole: credo nella possibilità e nella praticabilità dell'autoetnografia; è mio interesse costruire un discorso critico sull'operato che sta diventando il mio principale percorso lavorativo ed uno dei luoghi chiave dove sperimento il senso del mio stare al mondo; ma cerco contrappesi.

L'uso del sé come unica fonte viene ritenuto problematico. Il problema si risolve credo banalmente, ovvero affiancando alla fonte/sé, altre fonti. Ma quali?

Di certo, le interviste da me condotte in prima persona con i *tranees* ed i *colleghi* non sono sufficienti: sono comunque sempre state interviste concesse *a me*, imbricate in un contesto relazionale dal quale il mio ruolo nei confronti degli intervistati non era bypassabile.

Una buona verifica di questa aspettativa si è avuta nel corso delle cinque interviste condotte con i *trainees* palestinesi del progetto zaLabTV. Nonostante anni di frequentazione, e quattro progetti residenziali

avessero portato il rapporto ad un grado di confidenza reciproca e di franchezza decisamente elevato, il tono mediamente entusiasta delle risposte è risultato, per quanto confortante, un po' sospetto.[164]

L'unica via d'uscita mi è quindi sembrata quella di fa intervenire altri attori nella ricerca.

Ho pertanto profittato della richiesta di due correlazioni per due tesi di laurea sul progetto *Bologna Integra* per provare a costruire un percorso di, per chiamarla così, ricerca partecipativa.

I due studenti coinvolti, Carlotta Piccinini ed Igor Brigandì, hanno sviluppato ciascuno, in autonomia ed in dialogo con me, un percorso di ricerca relativo al progetto.

In seguito a questo, Piccinini ha realizzato quattro interviste agli studenti coinvolti[165], e Brigandì ha realizzato quattro interviste ai richiedenti asilo coinvolti.

Cerco, in sostanza, di applicare anche al percorso di ricerca alcune delle caratteristiche che Colombo (1998), parlando della scrittura, attribuisce all'approccio riflessivo:

> "si tratta di un tipo di scrittura in cui i discorsi in prima e terza persona si alternano in modo da illuminarsi reciprocamente, in cui l'interpretazione del ricercatore è continuamente messa in comparazione e alla prova da altre interpretazioni (Troyer 1993), (…)
>
> in cui si cerca di esplicitare ciò che si dice o ciò che si tace, in cui si cerca di mettere in luce e non di occultare da dove e per chi si scrive" (Colombo 1998), 262).

Va segnalato che questo percorso, nonostante alcune indubbie somiglianze, è diverso da quello suggerito nelle ricerche qualitative "classiche" di grandi dimensioni (Lalli 1988; Trasher 1927) (Melucci 1984) (Banfield 1958) (Alberoni and al. 1967) per citarne solo alcune) a proposito del rapporto fra un ricercatore ed i suoi intervistatori: sono ricerche, di fatto, sfuma la separazione netta fra l'uno e gli altri, perchè anche questi ultimi, in virtù del loro ruolo chiave, partecipano all'attività di ricerca fin dal primo momento (Montesperelli, 1998, 81).

In questi casi, c'è però comunque, un chiaro rapporto gerarchico ed una direzione della ricerca.

Nell'approccio che sto esplorando, non solo, per fare un esempio, le tracce delle rispettive interviste non sono mie ma di Brigandì e Piccinini, ma anche il loro contributo, oltre che dare origine alle loro autonome elaborazioni, è costantemente tematizzato all'interno dell'analisi e della trattazione conseguente, all'interno di paragrafi dialogici. Si tratta, insomma, per molti versi, più di una co-autorialità che di una divisione di compiti strutturata e gerarchizzata. (Furman 2006)

Mi sembra in tal modo di interpretare in modo radicale ma conseguente un'altra considerazione di Colombo:

> "L'intento del narratore riflessivo è quello di partecipare a un universo discorsivo, di far si che la sua voce possa essere presa in considerazione come punto di partenza plausibile per una riflessione dialogica sul sociale. La narrazione riflessiva ha come suo fine non di giungere ad una classificazione o a una sintesi ma di mettere in evidenza la

---

[164] Inoltre, mi è risultato impossibile resistere alla tentazione – o all'abito ormai acquisito- di utilizzare la situazione di intervista come ulteriore occasione formativa. Insomma, neppure io riuscivo ad uscire dal *frame* generale in cui la mia relazione con i *trainees* era inquadrata.
Questo non penso infici la validità delle informazioni raccolte con le interviste, né le renda utilizzabili: con la cautela di non dimenticare il frame in cui si situano, esse sono perfettamente utilizzabili. Solo, non possono essere ritenute una buona alternativa al sé come unica fonte di dati.

[165] Utilizzo anche cinque interviste condotte sempre da Piccinini ai *trainees* del progetto zalabTV nella sua articolazione tunisina. In quel momento, l'intervistatrice non era ancora in tesi con me.

molteplicità e la polisemia della realtà" (Colombo 1998),, p.266)

Nel ricostruire e raccontare i quattro progetti che ho utilizzato come *case studies* ho utilizzato le tre fonti di dati classiche dell'etnografia: l'osservazione partecipante, le intervista qualitative, lo spoglio dei documenti prodotti nel corso dei quattro processi indagati – comparando il tutto continuamente con la consultazione della bibliografia di riferimento, tanto quella legata alla prospettiva teorica quanto quella che racconta di altri percorsi di video partecipativo.

Ritengo superfluo in questa sede presentare compiutamente e giustificare metodologicamente degli strumenti già ampiamente utilizzati e ben difesi. (Becker 1996; Denzin and Lincoln 2000; Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln 1994; Jones 1994; Ricolfi 1997; Schwartz and Jacobs 1979; Silverman 2002), convinto che

> Non si chiede più ad ogni ricercatore di scoprire e difendere di nuovo [le tecniche qualitative], né di fornire una rassegna sullo stato dell'arte esaustiva in merito alle procedure standard. (Wolcott 1990) :26

Dedicherò quindi qualche pagina semplicemente a chiarire la maniera specifica in cui li ho utilizzati per condurre la ricerca che sto presentando, evidenziando le differenze di approccio ed applicazione di caso in caso..

Del resto, gran parte del bisogno di accreditamento dei metodi qualitativi veniva dalla disputa con i sostenitori dei metodi quantitativi. Probabilmente, questa disputa può considerarsi esaurita, concludendo con Becker che

> "the similarities between these methods are at least as, and probably more, important and relevant than the differences. (…) Both kind of researches try to see how society works, to describe social reality, to answer specific questions about specific instances of social reality. Some social scientist are interested in very general descriptions, in the form of laws about whole classes of phenomena. Others are more interested in understanding specific cases, how those general statements worked out in this case. But there's a lot of overlap"[166]
>
> (Becker 1996) :53

e con Flyvbjerg che:

[166] Le somiglianze fra questi metodi solo almeno tanto importanti e rilevanti quanto le differenze, se non di più. (…) Ricercatori qualitativi e quantitativi cercano di capire come funziona la società, di descrivere realtà sociali, di rispondere a questioni specifiche a proposito di specifiche istanze della realtà sociale. Alcuni scienziati sociali sono interessati a descrizioni molto generali, in forma di leggi a proposito di intere classi di fenomeni. Altri sono più interessati alla comprensione di casi specifici, di come queste assunzioni generali abbiano funzionato in un certo caso. Ma c'è una gran sovrapposizione.

Good social science is problem driven and not methodology driven in the sense that it employs those methods that for a given problematic, best help answer the research questions at hand. (…). Fortunately, there seems currently to be a general relaxation in the old and unproductive separation of qualitative and quantitative methods[167]. (Flyvbjerg 2006) 242

[167] La buona scienza sociale si conduce a partire dai problemi, e non a partire dalla metodologia, non senso che utilizza i metodi che per una data problematica, aiutano a rispondere al meglio alle domande di ricerca (…) Fortunatamente, sembra che ci siamo tutti un po' rilassati rispetto alla vecchia e improduttiva separazione fra metodi qualitativi e metodi quantitativi.

La fonte principale di dato, ed il luogo d'origine della strutturazione dell'esposizione di questa tesi risiede nella mia osservazione partecipante di quasi tutte le dinamiche principali dei quattro progetti analizzati.[168]

Una fonte secondaria di dato risiede in altre tre osservazioni partecipanti e dalle etnografie scritte che ne sono risultate, quelle di Brigandì, Piccinini e Brunetti per il progetto *Bologna Integra,* e quella sempre di Piccinini per la parte tunisina del progetto *zaLabTV*. (Brigandì 2008; Brunetti 2008; Piccinini 2007).

Per osservazione partecipante si intende qui

> una strategia di ricerca nella quale il ricercatore si inserisce in maniera diretta e per un periodo di tempo relativamente lungo in un determinato gruppo sociale preso nel suo ambiente naturale, istaurando un rapporto di interazione personale con i suoi membri allo scopo di descriverne le azioni e di comprenderne, mediante un processo di immedesimazione, le motivazioni. (Corbetta 1999), 368).

Tutte le etnografie hanno due aspetti forti in comune: un importante coinvolgimento degli osservatori nella realtà osservata[169], ed il loro precedere, temporalmente, logicamente e teoreticamente, la formulazione teorica (Glaser 1978).

Per quanto riguarda il primo punto, la discussione sul ruolo e la posizione dell'osservatore in un etnografia è molto ampia. (Denzin 1997)

Nel "paradosso"(Duranti 1992) :20 dell'osservazione partecipante si è spesso fatto appello ad un "presupposto dell'invisibilità" (Matera 1996)(:40)

La riflessione all'interno della studio dell'antropologia ha tuttavia portato alla conclusione dell'impossibilità di una neutralità dell'osservazione e dell'interpretazione di una popolazione. Il presupposto di oggettività si è rilevato un mito, una finzione derivante dalla nostra tradizione di pensiero. Si è notato come, anche tentando la maggiore neutralità possibile, è dubbia la possibilità di accedere realmente alle rappresentazioni dei "nativi" – o comunque di coloro che sono osservati (Rosaldo 1986)

Risulta impossibile all'etnografo trovare un punto di vista che gli permetta di liberare totalmente lo sguardo dai condizionamenti che la cultura di appartenenza gli impone.

L'interazione che caratterizza il campo di indagine permette piuttosto l'edificazione di un "mondo significativo comune" (Clifford 1993)(:52). Ciò non significa il raggiungimento di quella condizione auspicata da Malinowski in cui l'antropologo si trasforma, come un camaleonte per diventare il nativo. Sul campo nel momento di partecipazione del ricercatore si crea invece "un terzo mondo" (Fabietti 1999)(:42) fatto di significati culturali condivisi, ma che nasce nel momento della negoziazione dei significati.

---

[168] Nella fattispecie, dei due progetti di *Immagini Otre il Muro*, e del progetto *Bologna Integra*; nella fase generale, palestinese e barcelloneta del progetto *zaLabTV*. Per quanto riguarda la fase tunisina, il testo che sta alla base della ricostruzione qui presente è la tesi di laurea di Piccini e la sua osservazione partecipante in Tunisia.

[169] Durante le discussioni con Piccinini e Brigandì a proposito delle loro tesi, avevamo scherzosamente coniato la categoria di "partecipazione osservante".

Da questo punto di vista, un maggior coinvolgimento sul campo, un effettiva partecipazione alle dinamiche che si osservano (Bolton 1995) non sembra doversi considerare come un *vulnus* ad una scientificità del tutto verticale, quanto addirittura una possibilità dialettica in più di creare spazi di negoziazione dei significati (Beaud and Weber 1998) ed una dimensione di profondità in più nell'osservazione, grazie alla possibilità di utilizzare il *self* come fonte di dati (Sclavi 2003; Sclavi 2005).

Per quanto riguarda il secondo punto, l'assenza di formulazione teorica precendente alla fase di immersione nel campo è un dato di fatto comune a tutte le osservazioni partecipanti che verranno utilizzate nell'analisi.

Per quanto riguarda le mie osservazioni in *Immagini oltre il muro* e della prima fase di *zaLabTV* esse erano teoricamente fondate, come già detto, sull'assunto vastissimo del desiderio di capirci qualcosa; nella seconda fase di *zaLabTV* e per lo svolgimento del progetto *Bologna Integra* ho mantenuto un intento di osservazione ad ampio raggio, focalizzandomi però principalmente sugli elementi che erano per me allora teoricamente rilevanti, che si fondavano sull'assunzione, poi solo parzialmente abbandonata, della rilevanza tipologica di una differenziazione per intenti progettuali sociali ed intenti progettuali comunicativi.

Per quanto riguarda le osservazioni di Brigandì e di Piccinini, esse si sono svolte quanto già era sorto l'interesse a condurre uno studio sull'esperienza che stavano vivendo, ma ancora non era stato delineato il disegno di ricerca.

Questo naturalmente non significa che l'osservazione è stata completamente spoglia di teoria: significa che sono stai messi in gioco dei saperi operativi e dei saperi di senso comune, più che dei saperi teoricamente orientati.

Se questo ha, da una parte, ci ha fatto correre il rischio di non cogliere dettagli che sarebbero potuti essere importanti nella costruzione di una teoria, dall'altra – e mi sembra più importante – rende i diari etnografici molto più aperti all'interpretazione e più ricchi di dati.

Dato che i diari etnografici risultano costruiti sulla base dei saperi operativi degli osservatori, diventa molto importante la posizione in cui questi erano situati.

Abbiamo quindi diari etnografici scritti dal punto di vista del *trainer*, i miei , e diari etnografici scritti dal punto di vista di *trainees*, quelli di Piccinini e Brigandì.

Mi sembra, questo, un rilevante elemento di polifonia nella costruzione di questa tesi, che è, a conti fatti un discorso sulla relazione fra *trainees* e *trainers*.

L'ambito temporale di produzione dei diari etnografici.

Per quanto l'osservazione partecipante non esiga ritualmente lunghi periodi di permanenza sul campo, come nel caso dell'etnografia classica, tuttavia il tempo di produzione è una variabile rilevante.

L'inizio del lavoro sul campo si situa in dicembre 2005, e la fine a ottobre 2007. In questi due anni, i periodi di esposizione diretta al campo sono stati limitati a fasi dai quindici giorni al mese; tuttavia, lo svolgersi più complessivo dei progetti ha occupato un'area di tempo decisamente maggiore, imbricandosi nei tempi della mia vita quotidiana per tre anni interi.

I due progetti di Immagini oltre il muro mi hanno impegnato complessivamente da febbraio 2005 a luglio 2006; il progetto di zalabTV ha avuto la sua fase intensa da maggio 2006 a maggio 2007, ma continua ancor oggi a durare nella gestione della pagina web e nelle relazioni fra le differenti antenne temporali; il progetto Bologna Integra, infine, si è svolto fra settembre 2006 ed ottobre 2007.

Il corpus di interviste è relativamente limitato: si tratta, in tutto, di trentacinque interviste, delle quali quattro sono "doppie".

Per interviste doppie intendo il fatto che quattro attori dei processi indagati sono stati intervistati due volte[170].

In due casi, si tratta di due *trainees* dei laboratori in Palestina, Sultan Mansour e Khaled Abu Eid, intervistati due volte dallo stesso intervistatore, il sottoscritto. La prima intervista si è svolta a maggio 2006, e riguardava i due progetti di *Immagini oltre il Muro*. La seconda intervista, nell'aprile 2007, riguardava il progetto zaLabTV.[171]

In altri due casi, si tratta di due *trainees* del processo di Bologna Integra, un rifugiato politico ed uno studente, intervistati due volte da due differenti intervistatrici (Carlotta Piccinina e Giulia Brunetti) con due differenti tracce d'intervista, più o meno nello stesso lasso di tempo ed a proposito dello stesso progetto.

Tracce di intervista ed intervistatori sono diversi, anche se tutte conservano una forte omogeneità di fondo.

Fatte salve cinque interviste strutturate condotte da Carlotta Piccinini, si tratta infatti di interviste in profondità condotte con un approccio ermeneutico (Nell'accezione introdotta da (Montesperelli 1988)

Più in dettaglio, quattro interviste registrate e trascritte a quattro richiedenti asilo convolti nel progetto *Bologna Integra* sono state condotte da Igor Brigandì. (Brigandì 2008)

L'intervistatore ha sviluppato la sua traccia in funzione della sua domanda di ricerca della sua tesi di laurea, in collaborazione con me – che, come detto, della tesi ero correlatore. Nella sua conduzione delle interviste ha applicato anche suggestioni provenienti dal metodo delle storie di vita (Bertaux 1997)

Delle nove interviste realizzate da Carlotta Piccinini, le cinque condotte in Tunisia e riferite al progetto zaLabTV sono state da lei registrate e trascritte sulla base di una traccia strutturata.

Per le quattro interviste condotte in Italia e riferite al progetto *Bologna Integra,* ha sviluppato la sua traccia di intervista ermeneutica in funzione della domanda di ricerca della sua tesi di laurea, in collaborazione con me – che anche in questo caso ero correlatore. (Piccinini 2007)

Sulle otto interviste realizzate da Giulia Brunetti (Brunetti 2008) non ho avuto infine quasi alcun controllo[172]. Si tratta comunque sempre di interviste narrative ed ermeneutiche, a traccia strutturata ed aperta, audioregistrate.

Delle quattrodici interviste realizzate da me, in sei casi le risposte sono state registrate ed in otto casi sono state appuntate nel corso dell'intervista[173].

Le interviste relative ad *Immagini oltre il Muro* sono state condotte senza una traccia, come interviste aperte ed ermeneutiche, fatta salva l'intervista a Sara Zavarise. Per le interviste relative al progetto *ZalabTV*

[170] Il che porta il numero di differenti testimoni citati in questa tesi a 31

[171] Nel corso dell'intervista si è però fatto riferimento all'intero cammino condiviso; la utilizzerò quindi anche nell'analisi di *Immagini oltre il Muro*, segnalando che si tratta della seconda intervista.

[172] Se non quello di aver commentato con lei la sua traccia d'intervista, il giorno che è venuta ad intervistare me.

[173] Questo più per ragioni di tempo ed organizzazione tecnica che per incontrare delle eventuali resistenze (di fatto assenti) da parte degli intervistati

sono state utilizzate due tracce distinte, una per i *trainees* ed una paer la *trainer*. Entrambe le tracce sono riportate in appendice.

Per quanto infine riguarda *Bologna Integna* non ho invece condotto interviste in prima persona.

Considero questa diversità interna – di intervistatori, di tracce, e di logica e finalità dietro la costruzione delle tracce - una ricchezza del materiale molto più che un limite. Ogni intervista è una situazione sociale situata ed idiosincratica, e non penso che l'omogeneità di traccia e di intervistatore garantisca una maggiore comparabilità dei risultati. Ritengo invece che la molteplicità delle voci e delle posizioni coinvolte nella ricerca sia coerente con una visione costruttivista e negoziale della realtà sociale, ed al tentativo di darne una restituzione riflessiva.(Ranci 1998)

Procederò all'analisi di tutti i testi collegati al processo produttivo – e quindi non solo dei testi finali, su cui invece si basa in genere la ricerca socio-semiotica.

I documenti che utilizzo appartengono a tre categorie.

- i testi scritti (scritture di progetti nelle loro varie fasi; report progettuali con una precisa funzione operativa; comunicazioni via mail o via blog)

- le immagini fotografiche (c'è una compiuta documentazione fotografica solo dello svolgimento del progetto *zalabTV*[174]*,* mentre più erraticamente sono state scattate foto nel corso del progetto *Immagini Oltre il Muro*)

- le riprese audiovisive di momenti laboratoriali (molto ricche per *Immagini Oltre il Muro*, più rade e casuali per *zalabTV* , assenti nel caso di *Bologna Integra*) ed il girato degli esercizi con la telecamera (completo per *Immagini Oltre il Muro* e per *Bologna Integra*, parziale per *zalabTV*), oltre ai film finiti e montati.

L'analisi di documenti così differenti condivide un punto di partenza comune: che essi sono considerati come testi, (Eco and Fabbri 1978) intenzionalmente costruiti e da decodificare linguisticamente, e non come dati grezzi ed indiscutibili.

Questo vale anche per il girato: se in genere si considera che la grammaticalizzazione delle immagini in movimento avvenga in montaggio (Pennaccini 2005) 82, io ritengo che all'atto stesso di accendere una telecamera si produca linguaggio: il momento di inizio e fine ripresa; la scelta di cosa mettere in campo e fuori campo, e di come inquadrare; il movimento della macchina ed il parallelo movimento dello sguardo dietro e dentro il *findview*, sono tutti elementi che ci possono mostrare come guarda chi riprende, e che intento di significazione vi sia (magari abbozzato, o ipotetico) dietro quello sguardo. (Comolli 1982)

Questa clausola preliminare di testualità vale a maggior ragione a maggior ragione per le immagini fotografiche, che sono tutte state realizzate da persone socializzate al linguaggio fotografico professionale[175], interessate a rispettarlo, e con uno scopo intrinseco al gesto di fotografare (ovvero, quello di fare una buona foto).

E' necessario quindi in tutti i casi decodificare le intenzioni comunicative originarie in modo da procedere ad un'interpretazione che tenga conto del contesto di produzione (Pennaccini 2005) :68

Questo vale ovviamente per i documenti scritti, ma vale a maggior ragione per il testo/immagine ed il testo/film. In questi casi una volta che esso sia stato situato, possiamo ritrovare, grazie alla "multivocalità" (Banks 2001) delle immagini, tracce indessicali (Eco 1975; Nichols 1991) :27delle dinamiche interazionali di produzione collettiva e della socializzazione visiva degli autori delle differenti immagini.

---

[174] Le immagini in Palestina sono state scattate da Simone Falso, volontario nel progetto e fotografo professionista; in Tunisia da Carlotta Piccinina, ed a Barcellona da Stefano Collizzolli.

[175] Vi sono naturalmente altre testimonianze fotografiche di tutti i percorsi, realizzate da attori diversi da quelli già citati che avevano ricevuto o si erano arrogati un ruolo *ufficiale* di documentazione. Si è scelto di non considerarle, da una parte per limitare il corpus di documenti utili per l'analisi, dall'altra perché non sembravano molto interessanti, trattandosi principalmente di foto di gruppo messe in posa, che non testimoniano molto più che l'intensità (proiettiva?) del rapporti amicali fra i partecipanti al processo.

Nel corso della ricerca, le immagini non sono state utilizzate solo come materia di interpretazione, ma anche come materia produttiva di nuovo dato, tramite una tecnica di elicitazione (Banks 2001) 87.

Brigandì concludeva infatti le sue interviste con i richiedenti asilo, umanitari e rifugiati politici che avevano partecipato al progetto *Bologna Integra* con la proiezione del corto-documentario che li riguardava[176]. (Brigandì 2008)

L'altra caratteristica comune a tutto questo materiale è un'omogeneità di statuto, e non di interpretazione.

Nessuno di questi documenti è stato prodotto *allo scopo della ricerca*, e quindi dietro a nessuno vi è un lavoro teorico di pre-selezione di cosa documentare, e di individuazione preventiva di criteri di rilevanza per la selezione.

Per una prima categoria, si tratta di testi costruiti con una propria finalità intrinseca: di coordinamento ed organizzazione; di comunicazione pubblica; o perché scopo esplicito del percorso laboratoriale.

Finalità, questa, che verrà tenuta, ovviamente, ben presente al momento del loro utilizzo nel percorso analitico.

Per una seconda categoria, si tratta di testi costruiti con una generale e non focalizzata finalità di documentazione.

Come ho già ampiamente segnalato, ritengo questa una ricchezza potenziale del materiale; pur non utilizzando le tecniche della Grounded Theory, (Glaser and Strauss 1967) ne condivido infatti gli assunti di base a proposito della posizione del ricercatore al momento di entrare nel campo della propria ricerca.

[176] Si tratta, evidentemente, anche di una forma di restituzione, nel tentativo di rendere la descrizione di quanto successo nel corso del laboratorio il più possibile negiaziata all'interno di un circuito di reciprocità interpretativa (Pennaccini 2005):70

6.1. Immagini oltre il muro 1 e 2. I materiali

Immagini oltre il Muro 1 e 2 sono due progetti di PV che si sono svolti a Biddu, in Palestina, a dicembre 2005 ed a maggio 2006.

Gli elementi sui quali verrà condotta l'analisi sono:

per quanto riguarda l'osservazione:

Il diario etnografico del primo viaggio in Palestina (personale, e scritto prima di iniziare la ricerca – anzi, prima anche di formulare in maniera definitiva il progetto di ricerca)[177].

Il diario di lavoro in Palestina, scritto dal sottoscritto e dalla collega *trainer*, Sara Zavarise (destinato agli altri soci dell'associazione, scritto per necessità di coordinamento).

Le riprese di documentazione e backstage realizzate nel corso dei due laboratori (circa due ore di girato nel corso del primo laboratorio; circa un'ora e mezza nel corso del secondo laboratorio)

Per quanto riguarda le interviste:

Cinque interviste realizzate dal sottoscritto ai *trainees* del progetto durante il secondo laboratorio (a Khaled Abu Eid, Sultan Mansour, Adnan Al-Khadoor, Hellmi Yousef e Basel Mansour).[178]

In un successivo incontro a Cremona, nel novembre 2007 ho intervistato Mohammad Mansour a proposito di tutti e tre i progetti che avevo coinvolto in Nawafeth Youth Forum.

Per quanto riguarda testi e documenti:

La relazione del Nawafeth Youth Forum a proposito della situazione economica, demografica e sociale del paese di Biddu (Nawafeth 2005)

Un corpus di precedenti report (Collizzolli 2004a; Collizzolli 2004b)

Le scritture progettuali, nelle loro successive elaborazioni, fino ad arrivare ai due progetti definitivi e presentati. (I.C.S. 2004a)

Il corpus della comunicazione via mail fra gli attori del progetto, all'interno dell'Associazione zaLab (circa 90 e.mail) e fra *trainers* e *trainees* (circa 120 e.mail)

I due film prodotti ed il materiale paratestuale che li accompagnava

---

[177] Fra tutti i materiali di ricerca, questo è il più aperto, il più interrogativo; ed, alla resa dei conti della scrittura, si è dimostrato il più fecondo, tanto da costituire una delle ragioni principali per l'introduzione nella trattazione dei due progetti di *Immagini oltre il Muro*, in principio non prevista.

[178] Un anno dopo, durante un incontro a Barcellona, che è stato il momento di lancio pubblico del progetto zaLabTV, ho reintervistato Khaled Abu Eid, Sultan Mansour a proposito di questo progetto. Nel corso di quell'intervista si è molto discusso di questioni generali di relazione fra ZaLab e Nawafeth Youth Forum, e si sono nell'occasione ripercorse le tappe dei primi due progetti. Dato il tono diverso delle interviste, ho ritenuto di segnalare dove si trattasse della prima intervista (intervista a Khaled abu Eid 1, a Sultan Mansour 1) o della seconda (intervista a Khaled abu Eid 2, a Sultan Mansour 2)

ZaLabTV è una rete permanente di laboratori video già esistenti, sparsi in quattro terre del Mediterraneo. È una pagina web aperta, disegnata per ospitare liberi scambi di contenuti video. In una parola, ZaLab TV è la prima web televisione indipendente interamente dedicate al video partecipativo.

Nella sua prima fase, (novembre 2006/marzo 2007), lo scopo del progetto è stato quello di produrre i contenuti (18 corti documentari su sei temi diversi, realizzati in un mese di laboratorio video simultaneo e coordinato a Biddu (Palestina), Kerchaou (Tunisia) e Barcellona (Spagna), di uploadarli su di una pagina web (www.zalab.tv) e di presentarli in un evento pubblico a Barcellona.

Su questa fase del progetto si concentrerà l'analisi.

Gli elementi su cui verrà condotta sono i seguenti:

per il progetto nel suo complesso, le fonti sono esclusivamente documentarie:

Le scritture progettuali, nelle loro successive elaborazioni, fino ad arrivare ai due progetti definitivi e presentati.

L'intero corpus della comunicazione via mail fra i soci di zaLab a proposito del progetto (circa 250 e.mail)

I corpus degli undici film prodotti, considerati come un film unico [179]

Il materiale di presentazione del film finito e dell'incontro di Barcellona.

La struttura e le evoluzioni del sito web zaLabTV, la discussione intera a proposito dello stesso e le statistiche di accesso al sito dalla sua apertura ad oggi.

per la parte Palestinese del progetto:

per quanto riguarda l'osservazione:

il diario etnografico del sottoscritto in Palestina (personale, e scritto secondo le regole e le esigenze della ricerca)

il diario di lavoro in Palestina, scritto dal sottoscritto e dalla collega *trainer*, Sara Zavarise (destinato agli altri soci dell'associazione, scritto per necessità di coordinamento).

La registrazione audio integrale di un (difficile) incontro di valutazione del percorso, realizzato l'ultimo giorno del laboratorio: quattro ore di discussione serrata non priva di momenti di tensione

Per quanto riguarda le interviste:

Cinque interviste realizzate dal sottoscritto ai *trainees* del progetto: due durante i laboratorio (ad Abdallah Rayyan ed a Hazem Jamil), due al termine dell'incontro di Barcellona (a Khaled Abu Eid ed a Sultan Mansour) ed una in un successivo incontro a Cremona, nel novembre 2007 (a Mohammad Mansour)

---

[179] Si tratta, in dettaglio, di undici corti documentari, della durata compresa fra i 2' ed i 4'30.
Nelle previsioni, i film dovevano essere dodici, uno per tema e per redazione.
In realtà, la redazione tunisina non ha mai realizzato il film sulla Religione, e quella palestinese non ha mai realizzato il film sull'Altro. In compenso, quest'ultima ha realizzato due film sul tema del Mare

Per quanto riguarda i documenti:

il blog di lavoro in Palestina, frutto di una scrittura negoziata (in inglese) fra i due volontari italiani del progetto, Simone Falso e Barbara Ferrari, ed iragazzi del Nawafeth Youth Forum (principalmente, Abdallah Rayyan e Khaled Abu Eid), pubblicato sul web durante il periodo del laboratorio

il blog di comunicazione fra redazione palestinese e redazione tunisina del progetto, scritto in arabo dai ragazzi dei due laboratori senza alcun intervento da parte di formatori e volontari italiani.

Tutto il materiale prodotto nel corso del progetto: i sei film; le fotografie di Simone Falso; i testi di accompagnamento e di comunicazione.

Le relazioni dei ragazzi del Nawafeth Youth Forum sulle proiezioni pubbliche realizzate dopo la partenza degli operatori internazionali.

per la parte Tunisina del progetto:

per quanto riguarda l'osservazione:

il diario etnografico di Carlotta Piccinini in Tunisia (personale, e scritto secondo le regole e le esigenze della (sua) ricerca)

il diario di lavoro in Tunisia, scritto dal *trainer* Andrea Segre (destinato agli altri soci dell'associazione, scritto per necessità di coordinamento)

Il dialogo fra me e Carlotta Piccinini ai fini della redazione della sua tesi di laurea, debitamente registrato o in forma audio o in forma di diario etnografico di incontro.

Per quanto riguarda le interviste

Quattro interviste realizzate da Carlotta Piccinini ai *trainees* del progetto, Tahar Agrebi, Fahrat Ben Hamida, Omar Namme e Nejib Azri durante i laboratorio, ed un'intervista, sempre realizzata da Piccinini e sempre nel corso del laboratorio, a Moncef Mkadmini, coordinatore locale dell'ONG CRSS, partners del progetto.

Per quanto riguarda i documenti:

il blog di lavoro in Tunisia, frutto di una scrittura negoziata (in francese) fra le due volontarie italiane del progetto, Asmaa Ohuiya e Carlotta Piccinini, ed i ragazzi del Centro Giovanile di Kerchaou, pubblicato sul web durante il periodo del laboratorio

il blog di comunicazione fra redazione palestinese e redazione tunisina del progetto, scritto in arabo dai ragazzi dei due laboratori senza alcun intervento da parte di formatori e volontari italiani.

Tutto il materiale prodotto nel corso del progetto: i sei film; le fotografie di Carlotta Piccinini; i testi di accompagnamento e di comunicazione.

Il progetto *BOLOGNA INTEGRA* si inserisce nel programma integRARsi, riguardante l'assistenza a richiedenti asilo e rifugiati, (http://www.integrarsi.anci.it/) gestito da ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani) e dal Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale assieme ad un ampia rete di associazioni del terzo settore e di enti locali coinvolti singolarmente, su fondi europei della linea di finanziamento EQUAL.

Nelle prime due fasi, si è trattato di un progetto di integrazione lavorativa e sociale.. La terza fase è dedicata alla disseminazione dei risultati, all'informazione ed alla sensibilizzazione, oltre che alla verifica del raggiungimento degli obiettivi progettuali.

In questo contesto, il Settore Servizi Sociali del Comune di Bologna, assieme all'Università di Bologna, Dipartimento di Comunicazione, ha pensato all'uso di strumenti di PV per raggiungere gli scopi della terza fase.

In concreto, è stato condotto un laboratorio di autonarrazione video, che ha coinvolto sei richiedenti asilo e dodici studenti del Dipartimento. Il tema del racconto sarà il percorso di integrazione (o la sua mancanza), ai fini della valutazione del progetto.

I film prodotti sono stati proiettati e commentati in tre "cantieri", ciascuno dei quali coinvolge categorie di professionalità specifiche legate allo sviluppo del progetto (operatori sociali, dirigenti pubblici, uomini politici, accademici). Anche queste interazioni sono state filmate, ed il risultato è stato montato in un film documentario complessivo.

Gli strumenti di analisi messi in campo sono:

Il mio diario etnografico

Il diario etnografico di Carlotta Piccinini

Il diario etnografico di Igor Brigandì

Quattro interviste condotte da Carlotta Piccinini a quattro studenti coinvolti nel progetto (Igor Brigandì, Giulia Gezzi, Piero Loi e Gaia Farina)

Quattro interviste a quattro richiedenti asilo coinvolti nel progetto,a cura di Igor Brigandì

Otto interviste ad attori coinvolti nel progetto, a cura di Giulia Brunetti. In particolare, si tratta di un'intervista ad un richiedente asilo, un'intervista a testa ai due formatori Stefano Collizzolli[180] ed Andrea Segre; due interviste, a Nicoletta Ratini e ad Elisa Rosso per il Comune di Bologna, Gabinetto del Sindaco – Unità Intermedia Relazioni Internazionali, Cooperazione e Progetti; un'intervista a Mirella Monti per il Comune di Bologna, Servizio Integrazione Interculturale, Coordinamento locale progetto IntegRARsi; un'intervista congiunta a Daniela Di Capua e Barbara Slamic per l'Associazione Nazionale Comuni Italiani (ANCI), Coordinamento nazionale progetto IntegRARsi e progetto Meta; un intervista ad uno studente partecipante al progetto, Piero Loi.

La registrazione audio di alcuni dei momenti chiave del percorso di formazione e produzione.

La registrazione audio di un incontro di valutazione svolto dal sottoscritto con gli studenti coinvolti nel progetto.

[180] Considero l'intervista a me una fonte diversa e distinta dal mio diario etnografico. Farsi intervistare è un'esperienza strana, e nel rileggermi mi sono sorpreso.

La corrispondenza scritta fra studenti e *trainers* nei momenti in cui le attività laboratoriali proseguivano in autonomia.

Il dialogo fra me e Carlotta Piccinini e fra me e Igor Brigandì ai fini della redazione delle loro tesi di laurea, debitamente registrati o in forma audio o in forma di diario etnografico di incontro.

I vari prodotti usciti dal laboratorio, in particolare i prodotti audiovisuali.

5_ I due progetti in Palestina: contesto ed attori

5.1 PANORAMICA DEL CAPITOLO

Con questo capitolo si entra nel cuore analitico della tesi.

Nei prossimi tre capitoli verranno raccontati ed analizzati tre progetti di video partecipativo dell'associazione zaLab nel paese di Biddu, nei Territori Occupati Palestinesi.

Due di questi progetti, *Immagini oltre il muro 1* (che ha prodotto il film *Sotto lo stesso tetto*) ed *Immagini oltre il muro 2* (che ha prodotto il film *Solchi – il dolore della memoria*) sono fra di loro molto simili sotto il rispetto della condivisione dello stesso contesto di lavoro e dall'intervento degli stessi attori sociali.

Il terzo progetto, *ZaLabTV*, pur avendo importanti elementi di differenza, condivide parzialmente contesto ed attori con i primi due.

Per questa ragione, un 'introduzione generale, che tiene conto degli elementi condivisi nei tre percorsi sarà svolta in modo congiunto in questo capitolo; lo svolgimento dei tre progetti verrà invece trattato separatamente nei prossimi tre capitoli.

Più in dettaglio, il capitolo 5 è dedicato all'illustrazione del progetto *Immagini oltre il muro 1,* il capitolo 6 all'illustrazione del progetto *Immagini oltre il muro 2*[181] ed il capitolo 7 all'illustrazione del progetto *ZaLabTV*.

In tutti e tre i casi, i progetti hanno coinvolto chi scrive in prima persona, ed i tre resoconti etnografici saranno la base e la guida nel raccontarne il percorso. Ad essi verranno intrecciate le interviste condotte con i *trainees* di due progetti e con la *co-trainer*, Sara Zavarise.

Si comincia quindi qui con una panoramica a volo d'uccello su tutto il percorso dei due progetti *Immagini oltre il muro*, allo scopo di chiarire subito le coordinate di base ed orientare il lettore[182].

Dando per scontata una conoscenza generale della situazione nei Territori Occupati Palestinesi[183] ci si concentra sulla descrizione della condizione del paese di Biddu e dell'area a Nord Est di Gerusalemme (NWJ) in cui è situato.

Successivamente, si dedica spazio ad una descrizione formale degli attori coinvolti nel processo.

[181] Per chiarezza e per facilitare la distinzione, d'ora in poi i due progetti verranno chiamati anche con il titolo dei due film prodotti: rispettivamente, *Sotto lo stesso tetto* e *Solchi – il dolore della memoria*

[182] Una panoramica generale sul progetto di *ZaLabTV* verrà invece condotta all'inizio del capitolo 7.

[183] Ai quali ci si riferirà, durante la trattazione, indifferentemente con il termine *politico* di Territori Occupati che con quello *geografico* di West Bank, ovvero sponda ovest (del fiume Giordano). Si è preferito non adottare il nome biblico della zona, Giudea e Samaria. Per approfondimenti sul tema del conflitto palestinese-israeliano, un'essenzialissima bibliografia può comprendere (Hirst 2004; Kapeliouk 2004; Morris 2001; Philo and Berry 2004; Said 1995)),

5.2 I PROGETTI IMMAGINI OLTRE IL MURO 1 E 2: UNA PANORAMICA GENERALE

I progetti *Immagini oltre il muro 1 e 2* sono due percorsi di PV, realizzati dagli stessi attori e nello stesso luogo, il paese di Biddu, in Palestina, fra Gerusalemme e Ramallah.

In questo paese, contestualmente al progetto *Immagini oltre il muro 1 (Sotto lo stesso tetto)* è stato fondato un Centro Giovanile, il Nawafeth Youth Forum (NYF), ideato e gestito da un gruppo di ragazzi e ragazze del luogo.

Immagini oltre il muro 1 – Sotto lo stesso tetto si è svolto in quattro fasi.

La prima fase è stata un lungo e problematico lavoro di preparazione e scrittura progettuale, che si è trascinato da febbraio a dicembre 2005 (§ 2.2 del presente capitolo).

La seconda fase, quella della produzione in senso stretto, si è svolta dal 7 al 21 dicembre 2005, con la presenza in Palestina di due formatori di PV, Stefano Collizzolli e Sara Zavarise, e si è sviluppata in lancio del progetto, scrittura collettiva di un soggetto di film documentario, formazione tecnica, riprese e premontaggio. Oltre ai formatori hanno partecipato una dozzina di ragazze e ragazzi, di cui otto con assiduità.

Nella terza fase, quella della postptoduzione, si è finalizzato il montaggio del film "Sotto lo stesso tetto" (Ita/Pal, 2006, miniDV, col., 19'37"), scambiandosi nel corso del gennaio e del febbraio 2006 via posta elettronica versioni via via più definitive fra Palestina ed Italia. Si è inoltre realizzata la postproduzione, il sottotitolaggio e l'authoring e la stampa delle copie in DVD.

La quarta fase -la distribuzione- ha avuto il suo punto culminante nel corso di una visita in Italia di due rappresentanti del centro giovanile, Khaled Abu-Eid e Sultan Mansour, fra il 20 febbraio ed il 3 marzo 2006.

Il film è stato inoltre presentato a diversi festival e concorsi, vincendo l'edizione 2006 del PieveCortoConcorso (Pieve Emanuele, Milano), nella sezione R.A.G.A.

Il percorso di intervento video si inseriva in un più ampio progetto di cooperazione internazionale, coordinato da I.C.S. (Consorzio Italiano di Solidarietà), una rete di ONG ed Associazioni di area laica, e finanziato dalla Regione Autonoma Sardegna - *Servizio Politiche dello Sviluppo, Rapporti con lo Stato e le Regioni, Rapporti con l'Unione Europea e Rapporti Internazionali*, e con un contributo in termini di fornitura di tecnologie da parte di un'azienda privata RIBES.

Lo scopo del progetto era l'apertura del Centro Giovanile a Biddu e l'implementazione delle sue prime attività, tra le quali la principale è stata il laboratorio di PV.

Anche per il percorso di *Immagini oltre il Muro 2 - Solchi* possiamo individuare quattro fasi distinte.

La fase di pre-produzione ha avuto un andamento diverso che nel primo caso, concentrandosi, molto più che nella costruzione del rapporto fra ICS ed UCC/ZaLab (già consolidato) e nella scrittura progettuale (rapida e molto concordata), nel tentativo di negoziare attentamente contenuti e modalità dell'intervento con la controparte palestinese

La fase di produzione si è svolta nel mese di maggio 2006, per una durata di 25 giorni, un periodo quasi doppio rispetto a *Sotto le stesso tetto*, a cura sempre di Stefano Collizzoli e Sara Zavarise.

Il gruppo di partecipanti del NYF si è allargato, coinvolgendo complessivamente una ventina di ragazzi e ragazze, con una dozzina di presenze assidue.

Grazie al maggior tempo a disposizione, si è potuto terminare il montaggio a Biddu.

La terza fase quindi, nel luglio 2006, ha comportato solo lavori di post-produzione, sottotitolaggio ed authoring DVD.

La quarta fase, di distribuzione, ha avuto il suo momento centrale nel corso di una visita in Italia di due rappresentanti del Centro Giovanile, Abdallah Rayyan e Mohammed Mansour, fra il 21 gennaio ed il 1 febbraio 2007.

Il film è stato inoltre presentato a diversi festival e concorsi.

Anche in questo caso il percorso di intervento video si inseriva in un più ampio progetto di cooperazione internazionale, sempre coordinato da I.C.S. tramite il suo ufficio di Trieste, e finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia - *Servizio politiche della pace, solidarietà e associazionismo, direzione centrale istruzione, cultura, sport e pace.*

Lo scopo del progetto era il potenziamento delle attività nel Centro Giovanile a Biddu, fra le quali, nuovamente, centrale quella del laboratorio di PV.

In entrambi i casi, l'intervento comportava la copertura delle spese vive del laboratorio video (viaggi, compensi e, parzialmente, spese di produzione) e l'acquisto di attrezzatura, che poi sarebbe rimasta in dono al NYF: lo scopo, infatti, era quello di installare, per tramite dei percorsi laboratoriali di produzione, una redazione stabile ed autonoma di produzione audiovisiva.

Il progetto di *Immagini oltre il muro 2- Solchi* era già stato presentato in occasione del primo intervento, ma non era ancora stato finanziato.

Il coordinamento fra i due passaggi si quindi svolto a posteriori.

Biddu è un paese della West Bank, situato a Nord Est di Gerusalemme (North West Jerusalem, NWJ), ad una distanza di circa quindici chilometri in linea d'aria dalla Città Vecchia, ed a sud est di Ramallah, a circa tredici chilometri. Le distanze sono indicative, dato che l'effettiva possibilità di spostarsi è determinata più della situazione del conflitto che della geografia.

Storicamente Biddu, come tutti gli abitati dell'area a nord est di Gerusalemme erano considerati parte del Governatorato di Gerusalemme.

Anche dopo la guerra del 1967, con la conquista israeliana di Gerusalemme Est, il cambiamento fu abbastanza inavvertito: fra il 1967 ed il 1987, la città continuò ad essere il centro commerciale, culturale, educativo e medico per la gente dei villaggi, e la maggior parte degli abitanti continuava a nascervi.

Quando però il Governo di Israele, nel 1987, decise di inserire tutta Gerusalemme all'interno dei confini nazionali dello stato, separò dalla città i sobborghi a maggioranza araba – e l'area di Biddu fra questi.

Il primo passo fu amministrativo: la zona venne spostata dalla competenza del Governatorato di Gerusalemme a quella del Governatorato di Ramallah.

Dopo gli accordi di Oslo (1993) vennero istituiti i primi *checkpoints* e venne introdotto il sistema dei permessi per entrare in Israele.[184]

Infine, dopo la Seconda Intifada, (2000), la chiusura del territorio ha reso sostanzialmente impossibile andare a Gerusalemme.

Questo è il fatto principale per comprendere la storia recente di Biddu e le richieste comunitarie che potevano essere stimolate dalla proposta di un laboratorio di PV

La situazione di segregazione del paese è accentuata dall'ipotesi di costruzione del muro, che, nel tracciato originale, circonda l'abitato da tre lati.[185] Al momento dello svolgimento dei due progetti era stato completato solo uno dei tre settori, anche se buona parte della terra era comunque già stata requisitita.

Al momento della stesura di questa tesi, la situazione è quella che risulta dalla mappa:

Biddu è abitato da circa 6.500 persone. Il 64% degli abitanti ha meno di 25 anni, e più del 50% è fra i 10 ed 25 anni[186] (Palestinian Statistics 2006).

Il paese, a partire dalla Seconda Intifada, è diventato centro di trasporti e di servizi per un area comprendente altri quattro paesi molto prossimi[187], e tre altri villaggi per un totale di circa 35.000 persone.

La Seconda Intifada ha provocato un generale peggioramento della situazione economica e sociale in Palestina. Il prodotto interno lordo nel 2002 era già il 40% in meno rispetto a quello del 2000. Uno dei

---

[184] Gli abitanti dell'area continuavano comunque a frequentare la città, anche se a volte illegalmente. Gli anziani, in particolare, continuavano a farsi curare a Gerusalemme e ad andare a pregare alla moschea di Al-Aqsa.

[185] In seguito ad una petizione degli abitanti alla Corte Suprema di Israele, la costruzione è stata congelata ed il nuovo tracciato è in via di definizione.

[186] Il tasso di nuovi nati è sceso in corrispondenza dell'Intifada di Al-Aqsa

[187] Beit Iksa, Beit Surik, Beit Duqqu, e Qatanna

motivi di questo calo produttivo è stato individuato dalla Banca Mondiale nella politica di restrizione perpetrata da Israele negli ultimi anni. (Bank 2003). Questa crisi coinvolge anche Biddu.

La maggior parte dei residenti del paese dipende(va) da quattro principali fonti di sostentamento: il lavoro in Israele, l'agricoltura, i servizi ed il taglio della pietra.

Tutte sono state messe a dura prova dalla politica israeliana di blocco dei trasporti interni, della circolazione fra Palestina ed Israele e dalla costruzione del Muro. (Nawafeth 2005)

Fino a non troppo tempo fa, la posizione del villaggio, vicina tanto alla Green Line quanto alla città di Gerusalemme facilitava la possibilità di lavorare in Israele – una delle principali fonti di sostentamento per tutti i territori occupati[188]. (ILO 2004 :11)

Fin dall'inizio dell'Intifada di Al-Aqsa, però, Israele ha posto fortissimi restrizioni al movimento dei lavoratori, rendendo molto difficile l'ottenimento di un permesso di lavoro[189] (cfr. Hass 1999 :237 -263).

Il settore agricolo costituiva la seconda importante fonte di sostentamento. Il villaggio possedeva buone terre da coltivare. Al momento, però, è circondato da cinque insediamenti israeliani[190], la cui costruzione e sviluppo ha comportato la confisca della maggior parte della terra. Anche nelle vicinanze dei confini con i nuovi insediamenti l'agricoltura è di fatto proibita: è troppo pericoloso andarci.

La costruzione del Muro, infine, ha sottratto ulteriore terra agli agricoltori, e molte famiglie non sono più in grado di sostenersi.

Il settore dei servizi – la terza grande area di lavoro a Biddu – è in una situazione ambigua.

I lavoratori del settore pubblico soffrono della difficoltà -per una cinquantina di giorni all'anno, dell'impossibilità- di raggiungere il proprio posto di lavoro (nella maggior parte dei casi, ministeri o istituti educativi nelle vicine Ramallah ed Al-Ram).

Inoltre, la crisi politica ed economica dell'Autorità palestinese ha comportato lunghi periodi (fino a dieci mesi) di sospensione dello stipendio.

La situazione è un po' migliore per quanto riguarda il lavoro pubblico locale: a Biddu hanno sede l'ufficio del Governatorato, l'ufficio del lavoro, l'ufficio postale e la stazione di polizia per tutta l'area NWJ.

Per quanto Biddu rappresenti il centro per le cure mediche, con due piccoli ospitali specializzati in ginecologia ed ostetricia e sei cliniche private, il settore privato è prevalentemente concentrato nei commerci e nel trasporto; e queste due attività hanno ricevuto un paradossale sviluppo dopo la chiusura dei Territori.

Dato che l'intera area a nord est di Gerusalemme è stata separata dal suo naturale centro, Gerusalemme, ed essendo molto difficile raggiungere le città di Ramallah, Al-Bireh ed Al-Ram, ha trovato in Biddu il luogo centrale per rifornirsi di quasi tutte le merci.

Per quanto riguarda i trasporti, inoltre, la ristrutturazione della geografia della mobilità palestinese operata dal Muro e dal sistema dei ckeckpoints, ha reso Biddu l'unico ingresso e l'unica uscita possibile dall'area. Il paese è quindi diventato il principale nodo dei trasporti da e per tutti i paesi dell'area, e molti

---

[188] Nel 1987, i lavoratori palestinesi provenienti dai territori rappresentavano il 10% della forza lavoro totale di Israele, ed il 50% della forza lavoro nell'agricoltura e nell'edilizia. (della Seta 1999 :60)

[189] Con lo scopo di arrivare a fare a meno del lavoro palestinese, sostituendolo con lavoro immigrato principalmente dal sud-est asiatico. I lavoratori che cercano di raggiungere un luogo di lavoro in nero rischiano alte multe e l'arresto. Ciononostante, molti hanno continuato a farlo, fino a quando il moltiplicarsi dei checkpoints e la costruzione del Muro non lo hanno reso sostanzialmente impossibile.

[190] Meveseret al sud, Har Adar ad Ovest, Givon Ha Hadassah, Giva'at Ze'ev e Har Shmoe'l ad est

degli abitanti, rimasti disoccupati, si arrangiano esercitando illegalmente l'attività di tassista. (Nawafeth 2005)

Il generale fortissimo impoverimento della popolazione è quindi accompagnato dal relativo arricchimento dei nuclei familiari che gestiscono il commercio; questo ha creato serie tensioni sociali.

Infine, l'attività di taglio della pietra, quarta fonte di sostentamento tradizionale nell'area, è soffocato dall'impossibilità di trasportare il prodotto finito e dall'assenza di clienti.

Di conseguenza, la disoccupazione ha raggiunto il 75% della popolazione attiva, e colpisce in modo particolare i giovani.[191]

Al momento di stesura di questa tesi, la situazione si è ulteriormente deteriorata a causa del permanere di una situazione di stallo nei negoziati di pace, del progredire degli insediamenti israeliani e della costruzione del Muro, e della crescente debolezza dell'Autorità palestinese a causa del lacerante conflitto interno.

Riportare tutti questi dati non corrisponde ad una pulsione di completezza: la situazione del contesto di intervento è infatti fondamentale per la progettazione – come per l'analisi- di un progetto di PV.

La crisi economica e la situazione del conflitto con Israele sono da una parte elementi forti nella motivazione a partecipare e presenza costante nella proposta di contenuti da parte dei *trainees*; dall'altra sono ostacoli effettivi alla continuità del percorso, alla possibilità della sua persistenza al di fuori dei confini temporali della presenza dei due *trainers*.

È d'altra parte importante che, nel contesto generale di crisi, Biddu fosse uno dei luoghi in cui questa era meno avvertita. Questo forniva una possibilità in più per il successo del progetto – tanto a livello pragmatico quanto a livello psicologico.

Il fatto infine che Biddu fosse centrale nell'area NWJ ha influito sulla composizione del gruppo, soprattutto nel caso del progetto *Solchi*, e sulla possibilità che il lavoro dell'Unità Video del NYF fosse significativo anche fuori dei confini del villaggio.

La dimensione del contesto d'intervento è risultata quindi essere una sorta di mediazione fra ambito rurale (teorizzato come l'unico possibile non solo da (Quarry 1984; Snowden 1983) ma anche da (Johansson 2000; Johansson and de Waal 1997; MacLeod 2004)) e ambito metropolitano, dove si considera molto difficile che un percorso di PV abbia successo.

[191] (cfr. sulla situazione complessiva: della Seta 1999 :142-157)

La struttura sociale di Biddu è basata sulle famiglie allargate.

Ci sono nove clan a Biddu: il più grande è quello dei Mansour, che comprende quasi metà della popolazione del villaggio (e quasi la metà dei partecipanti ai diversi laboratori). Il secondo clan è quello degli Abu Eid.[192]

I due clan insieme dominano la vita pubblica nel paese.[193]

La quasi totalità della popolazione (circa il 95%) è composta da rifugiati del conflitto del 1948 e loro discendenti, quasi tutti provenienti da un villaggio dell'area di Ramla (ora nello Stato di Israele) chiamato Silbit.

Nonostante siano profughi, l'UNRWA[194] non offre molti servizi. I principali sono la scuola elementare per le ragazze (pesantemente congestionata, perché rimasta sempre alle stesse dimensioni mentre la popolazione e l'afflusso di studentesse da altri villaggi crescevano) e servizi di ambulatorio medico riservati ai possessori della tessera di rifugiato che, essendo collocati nel sobborgo di Bab Al Zawyeh a Gerusalemme, stanno diventando via via più inaccessibili.

La società di Biddu viene descritta dai fondatori del Nawafeth Youth Forum come "conservatrice e tradizionalista" (Nawafeth 2005)[195].

L'accesso delle donne al lavoro ed all'educazione è un fatto recente. Tuttavia, in questo momento, globalmente in Palestina, ed in modo particolare a Biddu, il livello di educazione delle donne è maggiore di quello degli uomini. (Palestinian Statistics 1997)

Questa situazione paradossale è dovuta al fatto che, prima dell'Intifada, i giovani uomini abbandonavano gli studi per andare a lavorare in Israele, ma si inserisce anche in un movimento di *empowerment* del genere femminile nei Territori.

Una possibile ragione può essere il fatto che, nell'attuale situazione di stallo, di totale chiusura degli spazi e di altissima disoccupazione, il ruolo tradizionale maschile (agire nello spazio pubblico per la difesa dell'onore e per procacciarsi il sostentamento per la famiglia) è completamente in crisi; il tradizionale ruolo femminile (occuparsi della casa e dei figli) non è invece consistentemente sotto attacco. Questo crea delle possibilità maggiori per le donne di rivendicare i propri spazi ed i propri percorsi (il numero di donne che, dopo il matrimonio, si reiscrivono a scuola per completare il percorso delle superiori è in aumento). (Nawafeth 2005; Palestinian Statistics 1997)

---

[192] Seguito dai Badwan, dai Khadoor, dagli Ayash, dagli Al Sheikh, dagli Hemedan, dagli Al Dali, e, infine, dai Samara.

[193] Senza cadere in determinismi, non è una mera conseguenza della statistica il fatto che il NYF nascesse all'interno del clan Mansour (quattro componenti tra i fondatori, tra i quali il presidente, Basel Mansour) e che il segretario dell'associazione appartenesse al clan Abu Eid.

[194] United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East, Agenzia di assistenza e lavoro per i rifugiati palestinesi in medio oriente.
L'UNRWA è l'Agenzia delle Nazioni Unite che si occupa di educazione, salute, servizi sociali edaiuto d'emergenza per circa 4.600.000 rifugiati che vivono nella Striscia di Gaza, nella West Bank, in Giordania, Libano e Siria.
E' di gran lunga la più vasta e duratura operazione delle Nazioni Unite in Medio Oriente, con 29.000 dipendenti – in maggioranza, rifugiati essi stessi che lavorano per aiutare le proprie comunità.

[195] E' il caso di notare che questa relazione ci trasmette lo sguardo di giovani universitari, che studiano in campus urbani (Bir Zeit, vicino a Ramallah, ed Abu Dis, vicino a Gerusalemme) sul loro paese di provenienza, un villaggio fondamentalmente agricolo.

Quanto detto non deve però ingannare. La condizione femminile è ancora molto dura, come mostrano le statistiche sulla violenza familiare: nella West Bank, il 68,8% delle donne sposate, ed il 55,6% delle donne non sposate hanno raccontato di aver subito violenza psicologica; il 23,3% delle donne sposate ed il 25,4% delle donne non sposate hanno raccontato di aver subito violenza fisica. (Palestinian Statistics 2007).

Non solo; in una struttura familiare tradizionale, la pratica dei matrimoni precoci è ancora molto diffusa ed ha anzi avuto un incremento negli ultimi anni.

I matrimoni precoci sono infatti in relazione diretta con l'impoverimento progressivo della società: sposare (anche con la forza) la figlia è un modo molto pratico per avere in casa una bocca in meno.

Biddu è vissuta dai villaggi circostanti come un luogo particolarmente violento. Questo dipende particolarmente da dinamiche della scuola primaria. Le scuole, come detto, stanno a Biddu, ed è abbastanza consueto che, nelle prime classi elementari, i "nativi" picchino ed emarginino i "forestieri".[196]

Inoltre, non è raro che i conflitti fra i diversi clan diventino violenti.

---

[196] Nel report del NYF si riporta la grande difficoltà nell'organizzare il torneo di calcio della zona. Le squadre dei paesi circostanti hanno rifiutato in più occasioni di giocare contro il Biddu nel suo campo, sapendo che, in caso di sconfitta della squadra di casa, la partita sarebbe finita con una rissa.

Sempre secondo i componenti del Nawafeth Youth Forum, uno degli altri grandi problemi sociali è la diffusione di droghe, che sarebbe più alta in questo luogo che in altri della West Bank a causa della vicinanza della Green Line che facilita il traffico da Israele.

Dal mio punto di vista ed in comparazione con l'esperienza di un paese occidentale, questa diffusione non appare particolarmente pervasiva; è un fenomeno sociale nuovo, che anche perciò è visto con allarme.

Secondo il rapporto 2003 della World Bank, i Palestinesi stanno soffrendo "la peggiore depressione economica della storia moderna": il 75% della popolazione è impoverito, ed il tasso di disoccupazione è al 60-70% a Gaza e al 30-40% nella West Bank. (Bank 2003) L'agricoltura è danneggiata dal furto continuo di terre, e soprattutto di acqua. L'industria ed il commercio sono strangolati dalle chiusure israeliane.

Un indagine condotta nel 2002 dalla John Hopkins University in collaborazione con la Al Quds University indicava che il 13.3% della popolazione di Gaza soffriva, allora – ovvero quando le cose, in qualche modo, andavano bene- di malnutrizione acuta, un livello molto simile a quelli rilevati in Zimbawe (13%) e Congo (13.9%). (University 2002)

L'Autorità è in bancarotta, non riesce a pagare gli stipendi, né a controllare il proprio territorio (nemmeno nella West Bank): e tutti questi dati macroeconomici e sociali sono precedenti alla *secessione* di Gaza.

Insomma, sostanzialmente i Palestinesi non hanno alcuna forma di sopravvivenza possibile al di là dell'aiuto internazionale.

Ci sono più o meno 60 NGO straniere ed 80 NGO locali attive in Palestina, ed i Palestinesi della West Bank sono il popolo del mondo che riceve più aiuto straniero continuo pro-capite[197].

Questo crea una situazione da paese *iperumanitarizzato,* mettendo in evidenza molte delle aporie della cooperazione internazionale. Oltre a quelle generali[198] (Marcon 2002; Tommasoli 2001), sono evidenti anche una serie di disfuzioni più pragmatiche – simili a quelle evidenziate da Pandini (2001) nel suo magistrale studio sul caso della città di Pec, nel Kossovo, mitigate dalla continuità dell'intervento[199].

La prima disfunzione è quella di una deformazione dell'economia locale nello scontro con i diversi standard della cooperazione: si guadagna di più a fare l'autista per la cooperazione che a fare il medico.

Come ricorda anche Giulio Marcon a proposito del caso del Kosovo:

> "Le distorsioni nell'economia e nel mercato del lavoro locale sono assai evidenti. […] I docenti di inglese, ottimi come interpreti, spariscono in massa dalle scuole e i ragazzi kosovari che possono studiare la lingua sono solo pochi fortunati. E si capisce: l'insegnante a scuola guadagna massimo 240 marchi tedeschi al mese, se fa l'interprete per una ONG ne porta a casa dai 1100 ai 1250." (Marcon 2002, p.92)

---

[197] Il calcolo è compiuto al netto delle cosiddette "emergenze umanitarie". Il fatto che, da tre anni a questa parte, i paestinesi della Striscia di Gaza sono fra i popoli del mondo uno di quelli che riceve probabilmente *meno* aiuto umanitario non è un aiuto alla riconciliazione nazionale

[198] Su un piano culturale Bernard Hours (Hours 1999) accusa l'ideologia dei diritti umani di antiumanismo. La riduzione di esseri umani ad una piatta figura di "infelici" (il procedimento che abbiamo esposto nel paragrafo precedente) fa sì che si perda di vista la dimensione globale e complessa della vita, per ridurla alla sfera della sopravvivenza. Trafitto dall'immagine della propria sofferenza, il sofferente non può essere soggetto, ma è ridotto ad oggetto (Mesnard 2004). "La vittimizzazione del mondo provoca la perdita della dignità per chi la subisce" (Hours 1999) :49. In questo modo, l'esercizio demagogico del paradigma dei diritti umani si riduce ad un "gadget ideologico dell'Occidente." (Hours 1999) :57

Sul piano politico, "la dottrina dei diritti dell'uomo rischia, con la sua pretesa universalistica, di operare come una nuova ideologia occidentale che aggredisce le diversità culturali del pianeta e contribuisce al processo di "'occidentalizzazione del mondo'"(Zolo 2000) :X)

Del resto i parallelismi fra ideologia umanitaria e una certa ideologia missionaria datano dal periodo coloniale (Rieff 2003): 58-66. (Hochschild 2001).

[199] Uno degli elementi più devastanti, nel bilancio negativo che Pandini è costretta a fare dell'intervento umanitario in Kossovo, è dovuto al suo carattere di toccata e fuga.

La seconda disfunzione, collegata alla prima, è quella dell'elefantiasi delle NGO locali, che, di fatto, sono spesso delle GONGO, ovvero, nel ironico linguaggio di Marcon (2002) delle *GOvernative Non Governative Organizations*. Secondo una dirigente del TRC[200], Faisal, che lavorava anche al Ministero dell'Educazione, "fra lavorare al TRC e lavorare al Ministero, l'unica differenza è che il TRC è più efficiente". Se anche l'autista per una NGO straniera appartiene di fatto alla borghesia, i dirigenti delle NGO sono assolutamente *upper class*: bersaglio legittimo di rapine e di furti. Essendo inoltre spesso palestinesi che rientrano dall'esilio (soprattutto dagli Stati Uniti), sono spesso abbastanza lontani dai reali bisogni della popolazione. (E magari più vicini, secondo le linee di un'altra disfunzione classica della cooperazione (Deriu 2001), agli astratti criteri dei *donors*)

Tutte queste dinamiche non sono specifiche della Palestina, ma in Palestina sono assolutamente pervasive, tanto che neppure una piccola ONG di villaggio molto *grassroots* come Nawafeed ne è immune.

Ci sono poi delle caratteristiche tipiche della situazione palestinese.

In primo luogo la gran parte degli aiuti è rivolta a ricostruire infrastrutture distrutte dall'occupazione israeliana. È abbastanza chiaro a tutti che, -per quanto, se anche non ci fosse Israele, la Palestina non sarebbe la Svizzera- il problema principale dell'area è il problema politico del conflitto. Eppure, i grandi interventi continuano come se i Palestinesi fossero vittima di un qualche disastro naturale. Fino ad arrivare al grottesco che l'Unione Europea ricostruisce una strada, l'esercito israeliano la distrugge, l'UE la ricostruisce. Senza alcuna seria pressione diplomatica su Israele nel frattempo.

Naturalmente, non si può fare a meno di ricostruire quella strada; ma, dal punto di vista palestinese, farlo significa porsi in una situazione di complicità oggettiva con uno stato di occupazione illegale[201], e aiuta il perpetuarsi dell'occupazione, liberando lo Israele dagli oneri che, secondo la Convenzione di Ginevra, gli spetterebbero.

Oltre a questo, , il secondo grande capitolo di spesa internazionale dopo l'intervento sulle infrastrutture è sui temi dello *State Building*, del *Nation Building* e dello sviluppo di capacità, in un ottica di *two-state solution*[202].

Per la stessa ragione l'Autorità Palestinese incoraggia i giovani ad andare all'università: oggi avranno qualcosa da fare per ingannare il tempo, e domani saranno preparati a fare da classe dirigente del nuovo stato.

Questa dinamica comincia dopo gli accordi di Oslo nel 1993, ed oggi si può vedere che è solo riuscita a creare una drammatica frustrazione. Il gran lavoro per costruire una classe dirigente per un nuovo Stato si infrange sulla constatazione che un tale Stato è impossibile[203].

Tenuto conto di questi elementi, non c'è da stupirsi del fatto che la cooperazione comincia a non essere vista di buon occhio.

Non c'è da stupirsi di quello che ha detto ai cooperanti Hashem al-Masri, importante esponente di Hamas eletto sindaco di Qalqilya ancora nel 2005, con una maggioranza schiacciante:

---

[200] L'organizzazione per cui ho prodotto un documentario su commissione nel 2005, cfr. cap. 2 paragrafo 1.3.1 della presente tesi.

[201] Risoluzione 242 del 22 Novembre 1967 del Consiglio di Sicurezza dell'ONU; risoluzione 478 del 1 Marzo 1980 dell'Assemblea Generale dell'ONU

[202] Risoluzione 1397 del 13 Marzo 2002 del Consiglio di Sicurezza dell'ONU.

[203] In questo momento, la Palestina dentro al Muro è costutiuta da due entità in conflitto fra di loro, Gaza e la West Bank. La West Bank è a sue volta divisa in tre entità (da sud a nord: Hebron-Behetlem, Ramallah-Salfit, Jenin-Nablus) separate da blocchi di insediamenti, senza continuità territoriale e senza, di fatto, la possibilità di spostarsi da un *bantustan* all'altro.

> "Ci incontreremo con chiunque ci possa aiutare a servire i nostri elettori. Ma non abbandoneremo i nostri principi. Dalla nostra esperienza fino a qua, sappiamo che gli internazionali vogliano incontrare noi molto più di quanto noi vogliamo incontrare loro. "

D'altra parte, i palestinesi sono coscienti della loro dipendenza dall'aiuto internazionale, e lo vivono come un supporto diretto alla propria causa.

Questo è a maggior ragione vero per i componenti del NYF, organismo allo *statu nascenti*. Chi fa cooperazione in Palestina vive questa ambivalenza, che ha avuto una sua influenza nello sviluppo del progetto.

Infine, non è possibile fare cooperazione in una zona di guerra senza in qualche modo *prendere parte*. Non si tratta tanto di schierarsi politicamente per un contendente o per l'altro[204], quanto di farsi contaminare agli spazi e dai rituali del conflitto, e non potersi trattenere dal reagire, dal danzare questa danza imposta a modo proprio. Credo che questo frammento di diario etnografico illustri bene tanto alcuni dei costraits del lavoro sul campo, quanto la conseguente *parzialità* dell'osservazione:

> Come ogni giorno, da Qalandia per un po' ci infiliamo nella geografia parallela israeliana.
>
> Siamo su una strada (quella da Tel Aviv alla Valle del Giordano, che passa a nord di Gerusalemme), proibita ai palestinesi ove non fossero provvisti di uno speciale permesso - insomma, una delle *crossroads* per i *settler* - ed e' come se la Palestina non esistesse: ci sono pochi segnali, e dicono Givat Ze'ev, zona industriale di Atarot, Jordan Valley. Tel Aviv, Jerushalaym, ed è tutto.
>
> Il resto scompare. Non e' uno spazio continuo, e' uno spazio di bolle, di cime di colline, separate dal vuoto di un mare senza nome, e collegate dal sistema circolatorio delle strade riservate. Il mare senza nome e' la Palestina, ed e' sempre più un susseguirsi di golfi, di baie cieche, in via di impaludamento.
>
> Non appena abbandoniamo la statale a due corsie per la scassatissima mulattiera asfaltata che, facendo un giro oltraggioso, ci porta a Biddu, ritorniamo nella densità di mondo, in una geografia del continuo che a sua volta nega la geografia del sorvolo appena abbandonata. Le due parti in conflitto non si vedono, o fanno tutto il possibile per vedersi il meno possibile. Da cui la diffidenza per gli strumenti di visione, come la telecamera.
>
> [Dal diario etnografico]

[204] Anche se l'illusione di neutralità stile Croce Rossa è ormai definitivamente tramontata. (Rufin 2001)

5.3 Gli attori coinvolti: attori visibili

Nei paragrafi che seguono si descriveranno rapidamente gli attori coinvolti nei due progetti.

Il terzo paragrafo è dedicato agli attori collettivi *visibili* della sequenza di interazioni che hanno costituito lo svolgimento dei due percorsi, tracciandone un rapido profilo istituzionale. Lo scopo infatti è più iniziare a definire il *frame* di questi due laboratori di PV che descrivere il concreto ruolo operativo degli attori sul campo, ruolo che sarà affrontato nei tre racconti degli svolgimenti concreti dei progetti.

Nel quarto paragrafo si introduce invece la presenza di tre attori *invisibili* il cui ruolo, per quanto per certi versi difficilmente definibile, è stato determinante; si potrebbe anzi "spingere il paradosso fino a sostenere che certi attori invisibili o assenti sono altrettanto importanti e anche di più di quelli che sono visibili e statutariamente definiti". (Michaud 2003) : 12

Si tratta del *donors*, ovvero delle istituzioni che hanno finanziato il progetto (§ 4.1. e §4.2); del *mediascape* locale (Appadurai 2001), e quindi della literacy audiovisuale (Potter 2005) dei partecipanti al laboratorio, e del loro sistema di aspettative e di definizioni di un "buon" prodotto mediatico (§ 4.3); ed, infine, del pubblico ideale immaginato per i prodotto audiovisivi del laboratorio (§ 4.4), ovvero dell'impatto della visibilità in termini di interazioni laboratoriali.

I più colpiti dalla complessa situazione del paese di Biddu sono i giovani (Nawafeth 2005).

Pur componendo la maggioranza della popolazione del villaggio, mancano progetti e servizi a loro rivolti. Inoltre, avvertono acutamente gli elementi castranti della segregazione fisica e psicologica ed il sequestro dei loro progetti per il futuro.

Questa, almeno, era la percezione di un gruppo di studenti universitari del paese:

> In the NWJ area, there are no organizations that take care of youth affairs and assist them in solving their problems. There are no associations that provide a space for youth to come together to develop their ideas, to unite their efforts, and to express their creativity. There are no associations that encourage them to develop and implement projects for their communities and to contribute to the social life of their villages.[205] (Nawafeth 2005). :2

L'idea iniziale di questo gruppo era di stabilire un luogo d'incontro per gli studenti universitari – questa, infatti, oltre ad essere la loro condizione biografica, era anche il momento in cui la vita di paese cominciava a farsi veramente stretta.

Successivamente il target si allargò a tutti i giovani – anche studenti delle superiori, lavoratori e disoccupati..

I primi incontri del gruppo ebbero luogo nel 2003, ed i componenti si focalizzarono subito nello sforzo di legittimarsi localmente ed internazionalmente. Nel primo caso, la legittimazione si è concretizzata nel riconoscimento ufficiale dell'Autorità Palestinese, che è arrivato due anni dopo la prima richiesta, a metà del 2005.

Nel secondo caso, questo significava trovare una ONG internazionale in grado di fornire i fondi necessari per cominciare effettivamente le attività.

Proprio in seguito dell'approvazione del progetto *Immagini oltre il muro, 1 – Sotto lo stesso tetto,* nell'ottobre del 2005 il Centro Giovanile di Biddu (Nawafeth Youth Forum - NYF) ha aperto, in un appartamento al centro del paese.

Gli spazi constano di un'entrata che funge anche da segreteria, di due ampie stanze per il lavoro collettivo, un ufficio, una sala riunioni, la cucina e due bagni.

Oltre al laboratorio di PV, le prime attività del NYF sono state la realizzazione di corsi di inglese a vari livelli, e di un laboratorio di musica e di disegno per i bambini del luogo.

Oltre al rapporto con I.C.S. si è sviluppata una partnership con l'ONG italiana UCODEP, che si è concretizzata in un percorso di incontri sulla salute riproduttiva e sulla violenza domestica.

[205] In tutta l'area a nord est di Gerusalemme non ci sono organizzazioni che si prendano carico delle sigenze e dei problemi dei giovani. Non ci sono associazioni che forniscano ai giovani uno spazio per incontrarsi e per sviluppare le loro idee, unire i loro sforzi ed esprimere la loro creatività. Non ci sono associazioni che l'incoraggino a sviluppare ed implementare progetti a favore della comuntà, e contribuire alla vita sociale dei loro paesi.

Nel corso degli anni, il centro ha allargato lo spettro delle attività, diventando un punto di riferimento via via più importante per la popolazione infantile e giovanile del villaggio, ed accreditandosi man mano sempre di più nella sfera pubblica locale.

Tutte le attività sono state ideate e gestite dai soci dell'associazione Nawafeth, in autonomia o in partnership con i gruppi di cooperazione di volta in volta incontrati e – ma in misura minore- con le istituzioni palestinesi.

Nawafeth lavora per dare ad una popolazione stremata e disperata il senso di una possibilità, e per provare a trasformare dall'interno, su scala locale, le dinamiche più oppressive della società palestinese, concentrandosi soprattutto sulle opportunità per i giovani, sulla parità fra i generi e sulla violenza domestica e sociale.

I.C.S. - Consorzio Italiano di Solidarietà è stata[206]

> "un'organizzazione umanitaria impegnata nella protezione delle vittime dei conflitti e delle crisi internazionali: i civili coinvolti nei conflitti, i rifugiati e gli sfollati, le vittime di abusi dei diritti umani, gli individui e le comunità più deboli e vulnerabili (…) ed aspira ad un mondo fondato sulla pace e la giustizia sociale, in cui i diritti fondamentali di ogni cittadino siano rispettati e garantiti.". (www.icsitalia.org)

L'organizzazione è nata come consorzio nel 1993 con lo scopo di strutturare e formalizzare le numerose esperienze di coordinamento che i gruppi locali e le associazioni nazionali avevano già in corso.

Coinvolgeva alcune grandi organizzazioni (A.R.C.I., U.I.S.P. A.N.P.A.S.) ed una miriade di gruppi locali più o meno piccoli e spontanei (nel 2001, al momento di massima espansione del Consorzio, erano più di 100).

> "I.C.S. crede in una azione umanitaria basata esclusivamente sui bisogni e i diritti delle vittime, libera da interessi politici, economici o strategici. Per questo, opera secondo i principi di indipendenza ed imparzialità, rispetto delle persone e piena partecipazione delle comunità interessate." (www.icsitalia.org)

I.C.S. si caratterizzava come uno strumento innanzitutto operativo, nato per sostenere le azioni messe in campo dai suoi consorziati nel conflitto balcanico: è nata, insomma, dall'incontro fra persone che già da tempo lavoravano nella cooperazione allo sviluppo ed il grande movimento di solidarietà spontanea nato in tutto il mondo (Rieff 2003) e soprattutto in Italia (Rastello 1998) in risposta ai fatti della guerra in ex-Jugoslavia.

In quegli anni l'azione si snoda intorno alle sedi di Spalato e Belgrado, per gli interventi nei paesi in guerra, e di Trieste, che diventa rapidamente il punto di riferimento per garantire l'accoglienza ai profughi che raggiungono l'Italia .

La sezione di Trieste mette in piedi un ufficio autonomo -I.C.S. Trieste- che sarà poi il riferimento del progetto *Solchi*, finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia.

Nel 1994 I.C.S. comincia ad operare in collaborazione con le agenzie delle Nazioni Unite: il primo progetto è finanziato dall'UNICEF in Bosnia-Erzegovina. Ad esso seguiranno diversi progetti con l'UNHCR, sempre in Bosnia-Erzegovina ed in Serbia. La partnership con UNHCR si svilupperà in modo consistente portando I.C.S. nel 1995 a gestire il più grosso contratto firmato dall'agenzia con una ONG in quel periodo: 15 milioni di dollari per un'attività di *local procurement* a favore degli sfollati in Bosnia-Erzegovina.

In questi anni I.C.S. mantiene il suo ruolo di organizzazione nata dalla società civile, ed è grazie alla sua azione che decine di realtà italiane (enti locali, associazioni, scuole e università, ecc.) costruiscono rapporti

[206] Nel tempo occorso fra gli eventi e la stesura di questa tesi I.C.S. si è sciolta.

stabili di collaborazione con controparti locali nei Balcani. Rapporti nati nell'emergenza, spesso iniziati con la semplice consegna di aiuti umanitari o con l'accoglienza di profughi, che si svilupperanno in seguito in veri e propri interventi di cooperazione decentrata.

Nonostante i grandi contratti, infatti, la filosofia di intervento dell'organizzazione (o, quantomeno, di una parte maggioritaria della stessa) è quella di agire nel campo del micro, nella costruzione o ricostruzione di legami sociali nell'ambito comunitario. (Bonomi 2002).

Il metodo di intervento principe è quello di creare e rafforzare vincoli che legano le comunità della società civile dei diversi paesi, attraverso il dialogo e la convivenza tra culture, la cooperazione e la solidarietà internazionale.

Particolare rilievo hanno i percorsi di cooperazione "dal basso": reti di enti locali, che cooperano dal livello amministrativo ed istituzionale a quello delle associazioni culturali, di promozione sociale e di volontariato.(Rieff 2003; Rieff 2007; Rony Brauman 1996; Tarozzi, Sachs, and Giovagnoli 2004)

Per questa ragione, il Consorzio, dopo i suoi primi anni tende a non intervenire nei teatri di "emergenza umanitaria" (la cui disposizione spesso non né geopoliticamente né mediaticamente neutra: cfr. Rieff (Rieff 2002; Rieff 2003; 2007), privilegiando piuttosto attività lente e meditate di cooperazione allo sviluppo, principalmente negli ambiti di società civile[207], sviluppando anche al suo interno una riflessione sulle trappole del nuovo paradigma umanitario. (Marcon 2002)

Nel momento in cui si scrive il progetto di *Immagini oltre il muro 1 - Sotto lo stesso Tetto*, I.C.S. ha già alle spalle una grossa esperienza nella promozione dell'attivismo giovanile.

In Albania, dal 1998 al 2001, ha gestito un vasto programma per la realizzazione e il coordinamento di 11 Centri di Aggregazione Giovanile sull'intero territorio nazionale (Scutari, Durazzo, Tirana, Librazd, Fier, Pogradez, Berat, Korca, Valona, Argirocastro).[208]

Nel Centro di Aggregazione Giovanile di Valona è stata condotta una breve e sperimentale formazione al linguaggio audiovisivo, a cura dell'associazione toniCorti di Padova, che ha avuto il suo frutto nella produzione del film "Ka drita?" e, successivamente, del film "A metà". (Collizzolli 2003)

In Moldova, dal 2001 al 2003, I.C.S. ha coordinato un programma di sostegno al Consiglio Nazionale dei Giovani, una rete di ONG locali. (Segre 2005)

Il progetto, realizzato con la collaborazione di LILA Cedius, toniCorti e Università Cattolica di Milano, era principalmente rivolto a costruire competenze nelle ONG giovanili della Moldova impegnate nella prevenzione dell'AIDS e della tossicodipendenza. A tal scopo, è stato fatto ampio uso di innovativi strumenti di intervento sociale, tra cui il video e il teatro. (Dragone 2003)

Anche in questo caso, la formazione all'uso del video come strumento di intervento sociale è stata condotta con metodi che hanno molto a che fare con il video partecipativo – anche se allora il gruppo di praticanti non era a conoscenza dell'esistenza di altre esperienze del genere e la chiamava "cooperazione creativa". (Segre 2005)

Il percorso albanese e quello moldovo sono stati all'origine, assieme ad altre esperienze della formazione in seno ad I.C.S. dell'associazione U.C.C., Unità di Cooperazione Creativa, di cui si dirà nel prossimo paragrafo.

---

[207] Dialogo politico, promozione e scambio culturale, sviluppo locale, sostegno alla parità di genere ed agli spazi per i giovani

[208] All'interno dei Centri sono state svolte attività di doposcuola, sostegno psicologico e consultorio sui problemi adolescenziali, socializzazione attraverso laboratori attrezzati, spazi ludico-ricreativi, azioni di orientamento scolastico e lavorativo.

La presenza di I.C.S. nei Territori Occupati al momento dell'avvio del progetto, era relativamente recente.

Se da molti anni i gruppi aderenti al Consorzio mantenevano una presenza costante in varie zone dei Territori Occupati, il Consorzio di per sè aveva iniziato ad agirvi nel 2003, siglando un accordo di partnership con il *Centro per la Riabilitazione delle Vittime di Tortura* di Ramallah (T.R.C.), con il quale si impegnava ad attuare una serie di attività di sostegno e supporto professionale.[209]

Su questo percorso è stato realizzato un videodocumentario, su regia mia – prima occasione per me di entrare in contatto con la realtà di Israele/Palestina, e con gli stessi ragazzi che stavano aprendo il Nawafeth Youth Forum. (Collizzolli 2004b)

---

[209] In particolare, grazie all'intervento di I.C.S., il T.R.C. ha potuto aprire nuovi uffici nelle regioni di Jenin ed Hebron, ampliando in misura significativa il numero dei beneficiari del trattamento di riabilitazione.

Inoltre, grazie alla collaborazione scientifica dell'Associazione *Frantz Fanon* di Torino, sono stati inviati a Ramallah quattro consulenti internazionali che hanno coordinato un programma di aggiornamento scientifico per tutto il personale palestinese di TRC. (Collizzolli 2004a)

Come già detto, i *trainers* nei due progetti sono stati gli stessi; il quadro di riferimento associativo al quale afferivano è però mutato.

Nel caso di *Immagini oltre il muro 1 – Sotto lo stesso tetto*, infatti, l'associazione di riferimento era l' U.C.C; nel caso di *Immagini oltre il muro 2 - Solchi*, invece (come nei casi dei progetti *ZaLabTV* e *Bologna Integra*), l'associazione di riferimento è zaLab.

L'U.C.C. venne fondata nel 2002, all'interno di I.C.S. come coordinamento di registi che condividevano l'obiettivo di fare della produzione documentaria un progetto di cooperazione interculturale creativa ed una forma di intervento sociale.

Era il risultato di una serie di incontri fra registi video e cooperanti all'interno dei progetti del Consorzio. Come già ricordato, in Albania, nel Centro Giovanile di Valona, nel 2001, ed in Moldova, nell'ambito del progetto YASEM, nel 2003, vennero sperimentate delle tecniche di utilizzo del video nell'ambito di progetti di cooperazione internazionale.

L'associazione che li condusse era toniCorti[210], di Padova. Nel corso del lavoro in Albania, i *trainers* di toniCorti incontrarono due cooperanti di I.C.S. che lavoravano in quel momento su un piano logistico ed organizzativo, ma avevano alle spalle esperienze video.

Sempre fra il 2001 ed il 2002, con un progetto EVS, toniCorti mandò due volontari a Mostar per sei mesi, con l'incarico di realizzare un film documentario.

Oltre a produrre *Thank You People of Japan* (Italia- Bih, col., miniDV, 45', 2002), i due sperimentarono possibilità di intreccio fra cinema e cooperazione: in un caso, ai richiesta di un'associazione locale[211] ed in un altro caso, filmando degli incontri fra giovani croati e giovani bosgnacchi coordinati da un ONG austriaca specializzata in dinamiche psicosociali per il superamento del conflitto[212].

In quel momento, nessuno di coloro che sarebbero diventati i soci fondatori di U.C.C., aveva mai sentito parlare di video partecipativo: in qualche misura, l'Associazione lo ha ri-teorizzato da zero.

Nella sua autopresentazione, U.C.C. si dichiarava

> un'associazione per la promozione e la produzione dell'audiovisivo etico e sociale (che) riunisce autori che hanno realizzato documentari in Europa Orientale, in Iraq e in Italia tramite progetti di cooperazione internazionale e di intervento sociale. (U.C.C. 2003)

E proseguiva:

---

[210] che lavora principalmente nella produzione e distribuzione di video indipendente e che organizzava ogni anno a Padova un festival di video e teatro, Itaca. www.itacafestival.org; ww.tonicorti.org

[211] Si trattava del gruppo interetnico S-kart, e la campagna, ironica ma non troppo, riguardava il suggerimento di ripiantare gli alberi di natale -per certi aspetti, il video realizzato rientra nella categoria dell'*advocacy*

[212] La telecamera intervenne e venne utilizzata all'interno dello stesso processo – un caso di uso terapeutico del video.

> Al centro delle diverse attività di U.C.C. c'è la cooperazione creativa: una forma di produzione audiovisiva che mira a raccontare storie e territori con lo sguardo di chi li vive, con completezza ed onestà, al di là degli stereotipi.
>
> UCC crede che per realizzare buoni film bisogna per prima cosa costruire ponti stabili e duraturi con le persone. Per questo U.C.C. è impegnata da anni in percorsi di formazione e di autoracconto in Moldavia, Albania e Bosnia-Erzegovina.
>
> Un documentario U.C.C. è un film che mira a coinvolgere attivamente i protagonisti del video racconto nelle diverse fasi della realizzazione, dalla scrittura, alle riprese, alla regia. (U.C.C. 2003)

Come è chiaro dalla lunga citazione appena riportata, il punto di partenza di U.C.C. era la produzione video documentaria indipendente

L'intervento sociale veniva vissuto come un'occasione di produzione e come una possibilità di raccontare storie "con lo sguardo di chi le vive".

L'ambito di lavoro era quello della cooperazione internazionale, grazie anche al rapporto privilegiato con I.C.S. (Consorzio al quale U.C.C. si associò fin dal momento della fondazione).

Non è casuale che U.C.C. debba la sua nascita all'incontro fra autori del cinema documentario e campo dell'intervento sociale strutturato – in questo caso in cooperazione: abbiamo già notato, nel caso del *Fogo process*, la fecondità di questo intreccio.

L'attività di U.C.C. voleva svilupparsi attorno a tre assi:

Produzioni su commissione: U.C.C. ha prodotto documentari sulle esperienze di cooperazione, aiuto umanitario e intervento sociale realizzate da istituzioni, enti locali e soggetti della società civile (associazioni, fondazioni e ONG)[213].

Produzioni di film documentari indipendenti: Nei progetti, attraverso i soggetti del terzo settore e della società civile, U.C.C. sarebbe venuta a conoscenza di storie di vita dotate di particolare forza narrativa. L'associazione programmava di attivarsi per seguire le varie fasi della realizzazione di film che raccontino territori e persone. [214]

Creazione di percorsi di *cinema documentario come* "forma di intervento culturale in zone di marginalità geografica e sociale, tramite la formazione all'espressione audiovisiva e al lavoro redazionale". (U.C.C. 2003)

Gli unici interventi concreti dell'ultimo tipo che U.C.C. ebbe modo di implementare nel corso della sua breve esistenza furono i progetti *Immagini oltre il muro, 1- Sotto lo stesso tetto* e *Liberi segnali dal deserto.*

Nel corso di una assemblea a Roma, fra il 19 ed il 20 febbraio 2006, U.C.C. viene scolta. Il 21 febbraio 2006 tre ex soci di U.C.C. fondano ZaLab.

---

[213] In questo ambito (economicamente il più rilevante) U.C.C. ha realizzato una serie di tre documentari per la Regione Emilia Romagna, due lavori in collaborazione con I.C.S., un documentario per la LILA ed uno per l'Osservatorio sui Balcani.

[214] Questo desiderio è stato indubbiamente la molla più profonda nel decidere la partecipazione ad U.C.C. di molti dei soci. Tuttavia, se le storie furono effettivamente trovate e molti soggetti scritti, l'Associazione ebbe serie difficoltà di produzione.

Nei confronti di U.C.C., della quale comunque vuole raccogliere e sviluppare l'eredità (e, di fatto, manterrà la gestione e farà crescere i progetti tunisino e palestinese), zaLab si caratterizza per la decisa opzione per quello che allora chiamavamo "cooperazione creativa" e "cinema documentario come forma di intervento culturale", e che ora possiamo chiamare video partecipativo, anche svicolando questi percorsi dal legame – che prima appariva quasi necessario – con il mondo della cooperazione.

zaLab inizia a sviluppare un suo percorso di PV, che punta a dare i mezzi (tecnologici, relazionali e concettuali) per creare redazioni digitali stabili in aree disagiate, capaci di far crescere in chi prende parte alle attività una nuova coscienza di sé e del proprio territorio. L'obiettivo dell'intervento è l'*empowerment* culturale dei soggetti deboli ed il loro *empowerment* sociale e politico all'interno della sfera pubblica locale.

All'interno dell'identità e dei percorsi di video partecipativo si vogliono trovare stimoli per la produzione di film documentari

5.4 GLI ATTORI INVISIBILI

Dei tre attori invisibili già citati, maggiore spazio sarà qua dato al *donor*, il più riconoscibile e definibile.

Per quanto riguarda il *mediascape* locale, verranno qui date solo informazioni generali; l'influenza che questo ha avuto nei progetti, tanto in termini di *literacy* audiovisuale acquisita e di "coltivazione" (Gerbner and Gross 1976) quanto in termini di ipotesi di impatto in questa specifica arena della sfera pubblica locale, verrà trattata nei prossimi capitoli

Per quanto riguarda infine il pubblico atteso, ovvero delle visibilità ai sensi del capitolo 3, nel paragrafo 5.4 mi limiterò a definire cosa intendo con questo termine, rimandando nuovamente l'entrata in scena dell'attore/pubblico atteso e la sua influenza sull'interazione alla trattazione dei singoli progetti.

5.4.1 Progetti di cooperazione e visibilità del donor

Ampio spazio sarà ora dedicato ad un aspetto, in qualche misura, di *retroscena* rispetto al concreto svolgersi del laboratorio di PV: l'interazione con i finanziatori dei progetti.

Per quanto non ci sia alcuna relazione diretta fra gli uffici regionali sardi o friulani e la realtà sul campo in Palestina, il controllo nascosto nelle retoriche di scrittura progettuale e nelle procedure di finanziamento pubblico è stato determinante nel dare forma ai progetti.n

Non sono rilevanti insomma solo i concreti meccanismi economici, ma anche le immagini di ciò che si intendeva fare contenute nel documento presentato al donor. In questo sottoparagrafo si tratterà direttamente delle procedure di finanziamento dei due progetti di *Immagini oltre il muro*; nel secondo, ci si allargherà a riflessioni più generali.

Il progetto di cooperazione internazionale all'interno del quale si è inserito il percorso di *Sotto lo stesso tetto* è stato presentato da I.C.S. al "Servizio Politiche dello Sviluppo, Rapporti con lo Stato e le Regioni, Rapporti con l'Unione Europea e Rapporti Internazionali" della Regione Autonoma Sardegna, sotto il nome "Centro Giovanile di Biddu: azioni di lotta al disagio sociale e prevenzione della violenza domestica", per un costo di 41.940,00 €, ed una richiesta di contributo di 28.900,00 €.

Dal punto di vista di della scrittura progettuale – che cristallizza la negoziazione fra valori e pratiche dell'Agenzia proponente e l'immagine che la stessa ha della *ratio* delle politiche pubbliche - l'obiettivo generale del progetto era il sostegno alla società civile palestinese attraverso la valorizzazione dei giovani e la promozione della loro partecipazione attiva ad iniziative di lotta al disagio sociale e prevenzione della violenza domestica.

Lo scopo principale dichiarato era la creazione del Centro Giovanile:

> Promuovere il protagonismo dei giovani di Biddu attraverso la creazione di un Centro Giovanile e lo sviluppo di un programma di iniziative per la comunità locale; (I.C.S. 2004a)

l'associazione Nawafeth, infatti, era già formata, ma non aveva ancora comunicato le sue attività ufficiali come Centro Giovanile.

Il lavoro di fondazione del Centro, oltre agli aspetti concreti (affitto dei locali, acquisto dei mobili, accensione dei contratti di fornitura) prevedeva anche un percorso di lancio e legittimazione sociopolitica:

> (Fra gli scopi del progetto ci sono:) Aumentare la visibilità e rafforzare la presenza dei gruppi giovanili all'interno della comunità e contribuire alla sostenibilità degli interventi sociali da questi promossi; [...]
>
> Promuovere relazioni e scambi del Centro Giovanile di Biddu con gruppi giovanili e associazioni di volontariato della Sardegna; (I.C.S. 2004a)

Al suo interno, il Centro appena formato si sarebbe concentrato su due attività principali: un lavoro di approfondimento sul tema della violenza domestica[215] – richiesta esplicita del gruppo dei beneficiari[216], ed il lavoro di video partecipativo, proposta proveniente dalla controparte italiana[217].

Questa proposta è nata come rielaborazione dell'incontro di maggio e delle proposte dell'associazione U.C.C., ed è poi mutata, nella traduzione in termini adeguati alle categorie del donor. Nella sua forma finale, che val la pena di riportare per esteso, dice:

> (…), sarà realizzato un laboratorio sull'utilizzo delle tecniche di audio-visivo digitale finalizzate all'indagine ed alla comunicazione sociale.
>
> Attraverso un seminario di formazione che coinvolgerà 10 ragazzi palestinesi, si avvierà l'attività del laboratorio che permetterà al Centro Giovanile di Biddu di acquisire le competenze per:
>
> - analizzare il contesto sociale ed acquisire informazioni sulle problematiche di emarginazione sociale e discriminazione; (…)
> - realizzare racconti video di documentazione sulle problematiche stesse;
> - avviare percorsi di distribuzione dei documentari attraverso cui accrescere la sensibilizzazione nel territorio sui temi trattati e le strategie di prevenzione;
> - integrare il lavoro di comunicazione con l'intervento sociale.
>
> Al termine del laboratorio, i ragazzi saranno invitati a realizzare una produzione documentaria che costituirà uno strumento di visibilità dell'intervento finanziato dalla Regione Sardegna e che verrà utilizzato per presentare le attività del Centro Giovanile e sensibilizzare la cittadinanza sarda sulle problematiche sulle quali è impegnato. (I.C.S. 2004a)

Il mutamento è uno solo, ma non irrilevante: tutto l'ultimo punto, quella della produzione documentaria come strumento di visibilità della Regione Sardegna non era previsto dalle note originali.

---

[215] Incontri di sensibilizzazione, con il sostegno di psicologi ed esperti, indirizzati a giovani palestinesi dai 18 ai 30 anni (con particolare attenzione alle giovani coppie sposate); workshop di formazione con le donne della comunità di Biddu, per informarle delle garanzie legali a loro tutela e dell'esistenza di istituzioni specializzate a cui rivolgersi. Questa parte del progetto è stata poi portata avanti in collaborazione con UCODEP.

[216] Ovvero, nel linguaggio non innocente della cooperazione, i ragazzi dell'Associazione Nawafeth

[217] La proposta comunque non calava totalmente dall'alto: nel corso del lavoro per il TRC, a maggio 2005, avevo incontrato il gruppo di ragazzi che intendevano fondare il Centro e lanciato l'idea. Era seguita poi una lunga discussione collettiva, della quale si è tenuto conto nella successiva scrittura progettuale.

Prima della mediazione con il donor, l'intervento doveva terminare con una produzione compiuta. C'era una tensione a farlo, perchè zaLab ritiene che un laboratorio che non produce nulla sia un'esperienza frustrante; ma non c'era una dichiarazione preventiva sul tipo e la finalità della produzione.[218]

La dichiarazione progettuale che si sarebbe chiuso il progetto con una produzione audiovisiva spendibile in Sardegna riflette le necessità di donor di giustificare l'erogazione di denari pubblici ricevendone in cambio visibilità. (Segre 2005) :358

In termini politici diretti, la visibilità consente all'Assessore responsabile del finanziamento una presenza riconosciuta in occasione delle proiezioni del film, in arene (Hilgartner and Bosk 1988) considerate strategiche.

In termini di *accountability*, consente alla struttura amministrativa di giustificare la spesa sostenuta a fronte di un concreto e riconoscibile prodotto. (Marcon 2002)

Entrambe queste esigenze erano amplificate dal fatto che l'intervento avrebbe avuto luogo nei Territori,, e che il tema del conflitto israeliano-palestinese è un tema caldo nell'arena politica italiana[219].

Da questa doppia esigenza di visibilità discende quella che nel progetto viene denominata "Sensibilizzazione della popolazione sarda sui problemi sociali nei Territori Occupati connessi al conflitto in Medio Oriente e sulle prospettive di soluzione." (I.C.S. 2004a), che operativamente diventa l'ultimo punto in programma:

> "Biddu in Sardegna": tour di una delegazione di giovani palestinesi
>
> Una delegazione di 2 rappresentanti del Centro Giovanile di Biddu visiterà la Sardegna per un programma di incontri con enti locali, associazioni giovanili e gruppi di volontariato. Obiettivo degli incontri sarà lo sviluppo di rapporti di collaborazione, lo scambio di esperienze su politiche giovanili e strategie di lotta all'esclusione sociale e la presentazione delle attività svolte dal Centro Giovanile di Biddu con il sostegno della Regione Sardegna.
>
> All'interno del programma della visita, si prevede la presentazione del documentario prodotto dai ragazzi del Centro Giovanile in almeno 5 città della Sardegna. (I.C.S. 2004a)

La necessità di girare un documentario come strumento di visibilità per la Regione Sardegna ha influito sullo svolgimento del laboratorio, ma non sul contenuto e la forma del film.

Grazie soprattutto al lavoro di mediazione di Barbara Lilliu, la cooperante sarda che ha mantenuto i contatti con il *donor* e che, assieme a Marco Bertotto del desk centrale di I.C.S., ha fisicamente scritto il progetto, non c'era necessità di *evidenziare* il ruolo del donor all'interno del film, né di raccontare e propagandare il progetto. Neppure c'è stato alcun controllo sui contenuti, prevediblimente politicamente sensibili.

Tuttavia, il *donor* è involontariamente seduto come convitato di pietra durante tutto il laboratorio, ed in particolare nella fase di definizione del soggetto del film .

---

[218] Che poteva benissimo consistere, in ipotesi, in cinque brevi film, in arabo, pensati esclusivamente sull'impatto sociale locale.

[219] Era stato chiesto un cofinanziamento anche al Comune di Padova. Assessore e struttura erano d'accordo, ma il finanziamento non venne alla fine erogato a causa dell'opposizione in Consiglio comunale della destra, che accusava la maggioranza di finanziare il terrorismo arabo.

In linea generale, simili cose possono essere dette a proposito del progetto *Immagini oltre il muro, 2*.

Il progetto fu presentato dall'ufficio di I.C.S. Trieste[220] alla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia - Servizio politiche della pace, solidarietà e associazionismo, direzione centrale istruzione, cultura, sport e pace.

Il progetto (I.C.S. 2004b) recava: "Centro Giovanile di Biddu: azioni consolidamento del Centro Giovanile e di prevenzione della violenza domestica", ed era di fatto un progetto di consolidamento del NYF[221].

Per quanto riguarda il corpo del progetto, su richiesta del Nawafeth Youth Forum, esso è stato modificato in corso d'opera per centrarlo sulla produzione video.

Con il primo percorso i componenti del NYF avevano scoperto un mezzo che sembrava loro molto importante, ed alla seconda occasione di finanziamento hanno voluto consolidare il percorso per rendere la produzione video una delle loro attività chiave.

Grazie a questa curvatura, ed al fatto che l'attrezzatura era già stata acquistata e si trattava solo di completarla, è stato possibile dedicare più risorse economiche e temporali al percorso di produzione audiovisuale condivisa, che è durato un mese invece che quindici giorni.

Il progetto comprendeva, nuovamente, attività di workshop sulla violenza domestica e sulla condizione femminile, e comprendeva anche un viaggio di due palestinesi in Friuli, allo scopo di presentare un secondo film documentario prodotto ad hoc – per le stesse necessità già evidenziate a proposito dell'altro progetto.

Come nel caso della Regione Sardegna, non c'è stata alcuna pressione a proposito di forma e contenuti del documentario.

---

[220] La cui attività principale riguarda l'assistenza ai rifugiati in territorio italiano (I.C.S. 2005; I.C.S. 2006)

[221] Secondo la programmazione concordata., i due progetti sono stati presentati assieme, per essere approvati in tempi non troppo diversi ed accorpati in realizzazione, costruendo un intervento organico in due fasi. Purtroppo, per lentezze dell'Assessorato friulano, al momento dell'approvazione e dello svolgimento del primo progetto non c'erano certezze per quanto riguardasse l'approvazione del secondo. Questo ha comportato la necessità di condurre il primo intervento come se fosse anche l'ultimo, con un'influenza decisiva sui tempi ed i modi del lavoro.

5.4.2. Alle radici della visibilità: la visibility *e la committenza silenziosa*

C'è un terzo aspetto della visibilità, oltre a quelli politico ed amministrativo, ed è un aspetto tecnico, legato alle possibilità strutturali della scrittura di progetti di cooperazione internazionale. In questo senso, il discorso è generalizzabile oltre ad i due casi sardo e friulano.

I moduli regionali di costruzione del budget sono generalmente modellati su quelli dell'Unione Europea. Dal 2004, questa prevede che nei progetti di cooperazione vi sia un parte del budget dedicato alla comunicazione (*mainstreaming*) delle attività e dei risultati del progetto. Tale capitolo va sotto il nome di *visibility*. (Brauman 1996; Brauman 1998; Rufin 1993; Tommasoli 2001).

Da questo punto di vista, *Immagini oltre il muro 1 e 2* sono stati un modo con cui I.C.S. ha garantito non solo la possibilità di svolgere una produzione sociale, ma anche di svolgerla in modo integrato ad un proprio intervento vero e proprio, accorpando non solo le attività ma anche le spese, inserendo tale processo in un percorso più ampio di cooperazione.

A differenza che nella cooperazione *classica*, e come nel caso del percorso di YASEM (Segre 2005), I.C.S. è riuscita ad individuare un modo per far diventare la comunicazione in sé un terreno di intervento e non uno strumento di servizio all'intervento – trasformando ed accorpando voci di budget già prevedibili nei moduli standard di finanziamento, come appunto la voce dedicata alla *visibility*.

Sta alla capacità dei progettisti, da una parte convincere il *donor* della bontà di un percorso di comunicazione come attività progettuale, e dall'altra di riuscire a finanziarlo attraverso accorpamenti di spese progettuali e moderata deviazione di linee di finanziamento dai loro alvei naturali.

Questo è stato possibile, ma con il contraltare che le possibilità effettive di spesa fossero legate a capitoli rigidi. Ogni voce di bilancio può variare di massimo il 10% rispetto al preventivo – e, naturalmente, deve essere utilizzata come il preventivo recita, ovvero come il modello di budget possibile impone.

Questo, per un'attività creativa ed improvvisata come una produzione di cinema del reale svolta in modo partecipativo è un grosso ostacolo, che ha un suo peso non indifferente nello sviluppo del processo formativo e produttivo.

Del resto, da tempo si discute della difficoltà di condurre laboratori di PV, ed in geenrale, di lavorare con un approccio partecipativo confrontandosi con l'attuale sistema di finanziamento (Johansson 1995).

(Booker 2003) 338 Focalizza l'attenzione sulla stessta struttura di finanziamento a progetti. L'esperienza di Immagini oltre il Muro 1 e 2 non può che confermare il suo punto di vista.

Queste condizioni modellano quella che potremmo chiamare, seguendo Segre (2005 :358) una *committenza silenziosa*,

> un donatore (altro termine che tende a celare la capacità e necessità di controllo) che sembra non essere presente durante il processo produttivo e sembra concedere ampia libertà di azione e di pensiero al soggetto finanziato, ma che ha nella costruzione dei bilanci uno strumento silenzioso ma assai preciso di controllo della sua azione. (Segre 2005 :358-359)

Questo controllo va oltre la richiesta diretta di visibilità[222].

Basta un esempio: nel caso di *Sotto lo stesso tetto*, il donor forniva il finanziamento a patto che i soldi venissero spesi o nel luogo di intervento, o nella Regione Sardegna.

Questo ha avuto almeno un effetto paradossali.

Era infatti impossibile acquistare le attrezzature in Italia. Nel corso di una precedente missione in Palestina avevo avuto modo di verificare come in loco le forniture di attrezzature audiovideo digitali fossero molto scarse[223]. Gli unici negozi palestinesi che avrebbero potuto procurarmele si fornivano da grossisti di Tel Aviv, applicando un ricarico fra il 20% ed il 30%.

Visto il denaro a disposizione, l'unica soluzione per avere due telecamere e rispettare le linee programmatiche del budget era quella di acquistare tutta l'attrezzatura direttamente a Tel Aviv, con un effetto politicamente e cooperativamente illogico (non si fa certo cooperazione in Palestina portando denaro in Israele), ma, soprattutto, complesso sul piano pratico.

Il laboratorio è infatti tuttora attrezzato con macchine dalla garanzia inesigibile e dall'assistenza irraggiungibile.

---

[222] Che è in qualche modo il prezzo da pagare per il mutamento di destinazione d'uso della linea di finanziamento di *mainstreaming* e *visibility*

[223] La seconda Intifada ha bloccato anche questo aspetto della vita palestinese. Le telecamere di tipo costumer che cercavo erano disponibili solo nella *vecchia* versione SVHS o Hi8 – cioè analogica, o nella *nuovissima* versione con supporto DVD. La versione *di mezzo*, ovvero su supporto miniDV, la più adatta per le pratiche di video partecipativo era praticamente sconosciuta.
Del resto, ancora nel 2001, solo due delle 31 televisioni private dell'epoca avevano effettuato il passaggio da analogico a digitale, e lavoravano in VHS o, nei migliori dei casi, in SVHS. (Batrawi 2001).
A titolo di confronto, tale passaggio è avvenuto in Italia tra la metà e la fine degli anni '80

Non è lo scopo di questo paragrafo ricostruire compiutamente il sistema audiovisivo palestinese – e, più generalmente, arabo.

Né si pretende di esaurire il tema della cultura visuale (Grimshaw 2001) (Worth 1980) (Mirzoeff 1999) di una popolazione araba e mussulmana[224].

Piuttosto, all'incrocio fra questi due movimenti d'indagine, si cerca di tracciare un *frame* che possa dare un'idea di quali fossero i termini di riferimento audiovisuali dei partecipanti ai laboratori.

Nel richiamare la teoria della coltivazione (Gerbner and Gross 1976) (Gerbner, Gross, and Signorelli 1986) intendo adottarne una versione, in qualche misura, limitata.

Se, in effetti concordo con l'assunzione che

> "Television is the source of the most broadly shared images and messages in history (...) Television cultivates from infancy the very predispositions and preferences that used to be acquired from other primary sources (...) The repetitive pattern of television's mass-produced messages and images forms the mainstream of a common symbolic environment[225]" ,.(Gerbner and Gross 1976) (pp. 17 - 18).

non posso impedirmi di situare la fruizione televisiva nelle concrete situazioni sociali in cui avviene, e di riconoscere ai fruitori la possibilità di reinterpretare il messaggio mediatico e di riutilizzarlo ai propri fini (Lull 1988) (Moores 1998).

Non solo gli effetti possono essere perversi (dal punto di vista dei produttori del messaggio) per quanto pervasivi, ma possono anche essere non così pervasivi.

In una prospettiva neo-lazarsfeldiana (Wolf 1992), è il caso di considerare decisivo, quando si considerano l'influenza dei mezzi di comunicazione di massa, collocarli nel contesto più ampio delle esperienze sociali complessive[226].

Ciononostante, continuo a ritenere che la televisione (e, più generalmente il *mediascape*) coltivi sottilmente la percezione della realtà degli spettatori – solo, che lo faccia non tanto sul piano dei ruoli sociali e delle generali assunzioni cognitive sullo stato del mondo, quanto sul piano delle strutture narrative ed iconografiche con cui i contenuti vengono presentati.

E quindi, se Gerbner e Gross dicono che

---

[224] Non vi sono a Biddu appartenenti alla popolazione araba cristiana, per quanto il dipartimento di NW Jerusalem, come quello di Ramallah-Al Bireh e quello di Betlemme, direttamente confinanti, siano la zona dei Territori Occupati dove questa presenza è più consistente.

[225] La televisione è fonte di immagini e messaggi più ampiamente condivisi nella storia (…) La televisione coltiva a partire dall'infanzia le predisposizioni e preferenze che in passato erano acquisite da altre fonti primarie (…). I patterns ripetitivi dei messaggi e delle immagini prodotte dalla TV a livello di massa formano la corrente principale (*mainstream*) di un ambiente simbolico condiviso

[226] In questo senso, per esempio, l'esperienza tragicamente deludente delle politiche dell'Autorità Palestinese, e l'autocollocazione dei componenti del Nawafeth Youth Forum su posizioni di moderata contestazione di Al-Fatah influiscono nella percezione (e nella "disponibilità" ad essere coltivati) di un *mediascape* fortemente statualizzato nelle componenti pubbliche, e vittima di un pesante ed a volte violento intervento statale nelle componenti private. (Batrawi 2001) (Amnesty 2000; CPJ 2001)

> "Television is a medium of the socialization of most people into standardized roles and behaviors. Its function is in a word, enculturation" Gerbner and Gross (1976) (p. 175)[227].

io ipotizzo, più moderatamente, una sorta di *inculturazione*[228] *visuale*: ovvero una percezione indiscussa e coltivata di quale sia il modo giusto di riprendere una scena e di raccontare una storia con i mezzi audiovisivi.

Trovo conferma di questo nel lavoro di Carpenter: (Carpenter 1972), un antropologo che fin dagli anni sessanta ha stimolato membri del gruppo che studiava, in Nuova Guinea, ad apprendere l'uso della cinepresa ed a utilizzarla.

Nella sua sintesi dell'esperienza:

> I risultati rivelano più sul medium usato che non sul *background* culturale dell'autore o dell'operatore. In tutti i casi io speravo che l'informatore avrebbe rapporesentato la propria cultura in maniera spontanea, magari usando il medium in modo nuovo.
>
> Mi sbagliavo: (…) i media fagocitano la cultura. Certamente la vecchia cultura c'era, ma non era che un residuo in fondo al barile (pp. 182).

Probabilmente, questa amara conclusione dipende dalla definizione di cultura tradizionale adottato da Carpenter. Come lo stesso termine "residuo" rivela, egli

> Tende a sottovalutare la natura dinamica di ogni formazione culturale, e cerca quindi una "vecchia cultura" che in realtà non esiste (Chiozzi 1993):108

Tuttavia, l'esperienza di Carpenter conferma come codici visuali e codici narrativi trasportati dal medium siano in grado di coltivare il modo di rappresentazione della realtà e della propria storia anche di chi per la prima volta si avvicini ai mezzi di produzione – a prescindere, quindi, da una socializzazione professionale in ambito mediatico.

---

[227] La televisione è il mezzo di socializzazione della maggioranza della gente in ruoli e comportamenti standardizzati. La sua funzione, è, in una parola, quella dell'inculturazione.

[228] Intendo il concetto di incutlurazione in modo più vicino a quello classico di (Herskovits 1948) che a quello *operativizzato* di Gerbner e Gross.

5.4.4 Un rapido panorama del mediascape arabo

Non mi è possibile indagare l'intero *mediascape* palestinese; mi concentrerò sull'offerta televisiva.

In Palestina sono correntemente disponibili le catene televisive terrestri libanesi, giordane ed egiziane[229]; forte impatto hanno le televisioni satellitari, Al-Jazeera ed Al-Arabiya in testa. (Sakr 2001)[230]

Per la maggior parte, radio e televisioni nel mondo arabo sono di diretta proprietà governativa, o sotto controllo governativo.

Questo dipende in primo luogo da fattori politici: i governi arabi tengono in alta considerazione il potenziale di penetrazione politica ed ideologia della televisione in un contesto in cui parte della popolazione è analfabeta o scarsamente alfabetizzata; ed il sistema radiotelevisivo si è sviluppato nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, un momento di grande risveglio del nazionalismo arabo e di necessità di un processo di Nation building a tappe forzate – ed un momento di conflitti, in cui era importante avere strumenti per identificare a dovere i nemici. (Rugh 1987)

In secondo luogo, il mercato pubblicitario sui media di massa è ancora relativamente limitato, e poco redditizio: questo scoraggia l'iniziativa privata[231]. (Boyd 1999). Ciò succede nonostante il fatto che le rilevanti dimensioni dell'audience: tutti i paesi arabi incontrano gli standard minimi UNESCO di diffusione degli apparecchi radio, e quasi tutti quelli di diffusione degli apparecchi televisivi. (worldbank.org, unesco.org, Settembre 2008).

La nascita, negli anni '90, di catene televisive satellitari ha solo parzialmente modificato il quadro.

Se, infatti sono nate per iniziativa privata – come, per esempio, le televisioni satellitari MBC (lanciata nel 1991), ART ed Orbit (lanciate nel 1994), basate in Arabia Saudita, esse tendono ad operare sotto una qualche forma di controllo governativo, per ragioni legali e di licenze, per la relativa non-sostenibilità economica delle iniziative e per i legami personali fra proprietari e componenti dei governi. (Boyd 1999)[232]

Dal punto di vista dei contenuti, in sintesi, abbiamo a che fare con una sfera pubblica mediatica sovradeterminata da necessità politiche estrinseche alle necessità interne della costruzione del messaggio.

Naturalmente, non si tratta di un blocco monolitico: se la stazione radio nasseriana e pan-arabista "La voce degli arabi", almeno fino alla perdita di credibilità dovuta alla guerra del 1967, agiva in condizioni di sostanziale monopolio[233] (Boyd 1999), ai giorni nostri sono molte le diverse e conflittuali istanze politiche che si esprimono nel *mediascape* in lingua araba[234].

---

229 In particolare, le libanesi Al Aram, LBCI e ANB sono forse le stazione televisive più viste in Palestina. Molto guardata anche Al Manar, la televisione degli Hizbullah. Amplissima influenza hanno anche le stazioni televisive egiziane che trasmettono videoclip – la scena musicale egiziana è egemone nel mondo arabo.

230 Un indagine del Palestine National Survey del 2000 mostra che l'89,7 % delle abitazioni erano provviste di un apparecchio televisivo, ed il 45,4 % di un'antenna satellitare. Citato in (Amal 2005) :79

232 E' anche il caso di Al-Jazeera, nominalmente privata, ma controllata in realtà dal Governo del Qatar. (Miles 2005)

233 All'epoca l'Egitto, con 1200 ore di trasmissione per settimana, si classificava al terzo posto nella classifica mondiale delle trasmissioni radio

234 Per restare al caso del Libano, ogni partito di una certa importanza ha la sua stazione televisiva: LBC per i maroniti, Al Manar per gli Hizbullah, Future TV per l'aggregazione pro Hariri…

Dal punto di vista del linguaggio, invece, la nuova ondata di televisioni satellitari ha costituito un elemento consistente di novità.

Pur restando in quadro politico controllato, infatti, le televisioni satellitari hanno rotto molti tabù di costume e rappresentazione, mettendosi in scena come media autodeterminato.Oltre a dare spazio a critiche dirette ed (apparentemente) indipendenti a dirigenti di paesi arabi, la tv mette in onda programmi che discutono questioni di genere e di religione con un taglio radicale e, spesso, traumatico rispetto ai modi tradizionali di trattare questi temi nella sfera pubblica.

Da questo punto di vista, conta relativamente quanto l'emittente sia libera, quanto lo sia relativamente, costituendo una forma di "dissidenza (che) serve all'equilibrio del sistema" (Barile 2004) :164, o quanto lo sia per finta: conta il fatto che è percepita come libera, e che il suo linguaggio audiovisivo è percepito come il linguaggio del presente:

> Il contesto mediatico del mondo arabo è, più di qualunque altro, caratterizzato dal servilismo e dal conformismo. La maggior parte dei grandi media è controllata, direttamente o indirettamente, dai poteri politici, che vi esecitano una censura implacabile. L'emittente Al-Jazeera (…) costituisce un'eccezione: la qualità delle sue notizie, la libertà dei suoi toni e l'irrisverenza (…) sono all'origine del suo successo strepitoso[235] (Hirst 2000)

Libertà ed irriverenza non sono solo caratteristiche di contenuto; sono anche marche stilistiche. Il confronto fra un talk show costruito sul modello nordamericano su Al-Jazeera ed un intervista televisiva classica in un'emittente palestinese è sufficiente per apprezzare lo scarto. L'intervista viene infatti abitualmente condotta secondo varianti di questo modulo base: un alternanza di piani da camere fisse su intervistatore ed intervistato. L'intervistatore è ripreso di tre quarti, quasi a figura intera, ed appare solo in occasione delle domande. L'intervistato è ripreso frontalmente, a mezzo busto, a camera fissa, nel suo *setting* ufficiale (generalmente, un ufficio prestigioso ma semplice con un ampia scrivania ed il ritratto di Yasser Arafat appeso al muro). Le domande non contengono alcun elemento di critica. L'intervista è in differita; domande e risposte sono preventivamente scritte, e possono essere ripetute nel caso non risultino soddisfacenti[236].

Nella situazione di fruizione mediatica palestinese, lo scontro fra modelli non potrebbe essere meno frontale. Esso è tuttavia mediato e complicato da due fattori.

In primo luogo, Al-Jazeera e le televisioni satellitari in generale sono fortemente stigmatizzate da una forte componente tradizionalista della popolazione, con argomenti religiosi e di resistenza ad un cosiddetto "imperialismo culturale occidentale".

In secondo luogo tutti ciò che viene dai paesi del Golfo impatta con un certo risentimento diffuso in Palestina, dovuto in parte alle esperienze delle comunità diasporiche palestinesi in quei luoghi, ed in parte dall'accusa che i governi del Golfo non hanno mai fatto quel che avrebbero potuto per la causa palestinese[237].

---

[235] Nel 2000, Al-Jazeera risultava guardata quotidianamente dal 35,1% dei possessori di antenna satellitare in Palestina (Amal 2005) :80

[236] Sto descrivendo un'intervista a Mohammed Dahlan, vista sulla PBC (Palestinian Broadcasting Company, la TV di Stato) nel dicembre 2005. Ho visto altre interviste simili nel corso delle successive permanenze in Palestina, e occorrenze ancora più ingessate del modello sulle televisioni del Golfo.

[237] L'argomento antimodernista e l'argomento politico valgono a maggior ragione per le tv egiziane – che, con I loro videoclip, costituiscono un altro veicolo di forte penetrazione di un linguaggio audiovisivo

C'è però un importante punto in comune nel trattamento che media locali e media saltellitari arabi danno del conflitto israelo-palestinese, ed è conseguenza della modalità di lavoro e del tipo di accesso al campo che le troupe televisive arabe, locali ed internazionali, hanno.

(Kuttab 2003) sostiene che in questi anni, la televisione araba ha creato nella percezione dei suoi spettatori l'immagine dei palestinesi "allo stesso tempo vittime ed eroi." Le tv arabe, infatti, non hanno la possibilità di riprendere liberamente in Israele; e non hanno quindi (né forse hanno interesse ad averlo) il tipo di materiale familiare ad uno spettatore occidentale, di "human interest" israeliano.

Accedono invece al materiale girato (in genere, piuttosto mediocremente) dalle troupes locali che lavorano per agenzie di stampa internazionali, "istruiti a riprendere le scene più scioccanti" (Kuttab 2003) : 131, che poi in genere confezionano con un commento scritto – spesso farcito di termini emotivi- ed uno *stand up* fuori dagli uffici di Ramallah o Gaza. Ogni giorno, quindi – e spesso più volte al giorno, il pubblico può vedere le sfibranti immagini dei continui attacchi israeliani o dei funerali dei *martiri*, ed il racconto inesausto di un popolo che non può essere che vittima o eroe.

> Il pubblico arabo recepisce l'immagine delle vittime di azioni israeliane elette ad eroi da reporter e giornalisti (…). Il problema non è limitato al fallimento della troupe araba, che è in grado di spostarsi almeno nei vari luoghi palestinesi e potrebbe preparare storie che riflettano l'umanità palestinese invece dello stereotipo che continua ad essere rinvigorito. L'immagine dell'eroe è divenuta una necessità per una nazione araba sconfitta, i cui giornalisti e redattori sentono spesso la responsabilità patriottica di mantenere come prioritaria l'immagine del combattente palestinese. (Kuttab 2003) : 132

(Batrawi 2001)

---

altro

Dopo aver rapidamente delineato la situazione delle emissioni televisive del Medio Oriente, dell'area orientale del Nord Africa e del Golfo, occorre ora focalizzarsi sul panorama mediatico palestinese[238].

La sfera pubblica mediata palestinese è storicamente connotata nei termini della lotta di liberazione nazionale. I primi organi di comunicazione (su carta stampata) vennero introdotti clandestinamente nei Territori Occupati negli anni '70, ed erano utilizzati come un "apparato ideologico di stato per promuovere gli interessi dell'OLP presso la nascente élite nazionale" (Amal 2005):73

I due giornali principali, *Al-Fajr* e *Al-Sha'b*, erano uno strumento di lotta e propaganda, e come tali erano repressi dalle forze d'occupazione israeliane: i giornalisti quindi, prima che essere liberi attori in un sistema di sfera pubblica aperta, erano forzati dalla situazione a diventare militanti di una causa.

Con gli accordi di Oslo e la nascita dell'Autorità Palestinese, le necessità della lotta diventano necessità di costruione e stabilizzazione di una nuova realtà nazionale. Nonostante la situazione sia diversa da quella della lotta clandestina, il controllo sui media si è probabilmente intensificato.

Non c'è censura formale, nei territori amministrati dalla PA, ma c'è una causa nazionale comune a tutti i palestinesi – ed è l'Autorità che la definisce[239].

> "La causa dell'indipendenza è di gran lunga la prima priorità, e rende secondari tutte gli altri temi conflittuali, compresa la natura del nuovo regime. Come risultato di questo atteggiamento, ci si aspetta che i media (continuino a) prendere parte allo sforzo nazionale di conquistare l'indipendenza. La politica interna palestinese in aree come l'educazione, la salute, la pianificazione economica sono temi ignorati" (Amal 2005): (83)

Del resto, uno dei primi atti della nuova autorità fu la proibizione della diffusione del quotidiano *Al-Nahar*[240]*,* il 28 luglio del 1994.

Per quanto riguarda la televisione[241], l'emittente nazionale è la già citata PBC – del cui stile visuale si è già detto. Nelle intenzioni, la PBC avrebbe dovuto essere indipendente. Di fatto è direttamente controllata dall'Autorità (Batrawi 2001; Pick 1997)

Vi è stato, negli ultimi dieci anni, un gran fiorire di emittenti private , il cui impatto non va sottovalutato, dato che, per via del limitato numero di frequenze concesso da Israele, e di problemi economici, la TV di Stato non raggiunge tutto il territorio, (Amal 2005)[242], che risulta quindi essere per alcune zone coperto solo dalle televisioni private.[243]

---

[239] Rispetto ai tempi di svolgimento del laboratorio, le cose si sono complicate: ora ci cono DUE cause nazionali palestinesi, e due autorità che le definiscono. In termini di controllo dei media, però, s'è mutamento c'è stato, è stato peggiorativo.

[240] Il giornale, che aveva una posizione filo-giordana, aveva adottato una linea editoriale di aperta critica degli accordi di Oslo.

[241] Non paia limitativa la focalizzazione sulle emittenti televisive a proposito dell'ambito visuale panorama mediatico: in tutta la West Bank c'è un solo cinema funzionante, Al Kasaba a Ramallah. Sarebbe invece importante analizzare anche l'home video, ma non ho lo spazio qui per farlo. Si tratta comunque di un fenomeno relativamente poco diffuso.

[242] Nel 2004, la PBC raggiungeva circa il 70% del territorio. Ad oggi, è più probabile che questa copertura sia diminuita, anche nella West Bank, piuttosto che aumentata.

[243] Che trasmettono su frequenze più o meno pirata o, in alcuni casi, via cavo.

Le televisioni private risultano essere interessanti per il nostro discorso non solo in quanto costutiscono una componente importante del *mediascape* locale, e quindi si può ipotizzare una loro influenza in termini di inculturazione visuale dei partecipanti al laboratorio, ma anche perché costituiscono le arene mediatiche più direttamente accessibili all'unità di produzione video[244].

Le emittenti private principali risultano essere trentuno nella sola West Bank (Batrawi 2001) – un numero non indifferente su di una popolazione di meno di quattro milioni di persone.

Sei televisioni[245], che hanno formato il consorzio Shams, risultano essere più strutturate e radicate delle altre, con uno staff professionale, un'ampia copertura oraria con programmi propri ed un ampio seguito di pubblico[246]. (Batrawi and Jessen 2006).

Altre televisioni hanno un ambito di trasmissione solo locale, ed altre, infine, sono iniziative di carattere decisamente artigianale.

Tutte, comunque, operano in regime di licenza provvisioria, cosa che scoraggia investitori privati e le rende fragili rispetto alle pressioni del governo.

Capita infattti spesso che le licenze vengano temporaneamente revocate, o che giornalisti e direttori delle reti vengano posti in stato di fermo, spesso senza contestazione di reato.[247]

Spesso giustificati dal governo come conseguenza di infrazioni alla legge che fissa i criteri minimi di professionalità e qualità per mantenere una licenza di trasmissione, questi interventi sembrano quasi sempre avere un'altra natura.

Nel febbraio del 1998, per esempio, in un momento di forte tensione fra Stati Uniti ed Iraq[248], nella West Bank era molto forte ed attivo un movimento di supporto a Saddam Hussein. Alcune televisioni private diedero ampio spazio a manifestiazioni ed incontri; il Ministero delle Comunicazioni, ricordando il negativo impatto internazionale del supporto palestinese ad Hussein durante la prima guerra del Golfo, arrestò sette gionalisti dell'emittente Al-Roa di Betlemme e fece chiudere Al-Mahd Tv e Behetlem TV nella stessa città, e Wattan TV e An-Naser TV a Ramallah. Il 18 febbraio tutte le TV e radio private firmarono un impegno a non trasmettere nessun materiale legato alla questione iraqena. Poco dopo, anche le stazioni televisive chiuse poterono ricominciare a trasmettere. (CPJ 2001)

(Amal 2005) riporta molti altri casi di chiusure sospette, di ispezioni di polizia non chiaramente giustificate e di arresti di giornalisti.

A questo proposito, (Batrawi 2001) sintetizza:

> PNA harassments to private television stations are becoming a form of 'post censorship' that the PNA is practicing is to avoid being criticized of imposing 'pre-censorship'. The policy of post censorship has led private television stations to set their own self-censorship or 'pre-censorship' for programs that may include controversial

---

[244] I film prodotti dal gruppo del Nawafeth Youth Forum sono stati trasmessi da due televisioni di Ramallah, Wattan TV e Al-Quds Educational TV; due partecipanti al secondo laboratorio stavano inziando a lavorare a Wattan TV, ed un terzo partecipante ha successivamente trovato lavoro all'interno della stessa emittente.

[245] Farah TV a Jenin; Nablus TV a Nablus; Wattan TV ed Al-Quds Educational TV a Ramallah; Bethlehem TV a Bethlehem e Majd TV ad Hebron/Al-Khalil

[246] Anche per le ragioni di ricezione sopra ricordate, Farah TV, Nablus TV e Majid TV risultano più viste, nelle rispettive zone, della televisione statale.

[247] Solo sfogliando il rapporto del 2001 del Comitato di protezione dei giornalisti, si trovano una ventina di episodi di intervento repressivo da parte dell'Autorità Palestinese fra il 1997 ed il 2000 (CPJ 2001).

[248] Il contrasto nasceva a proposito delle ispezioni dell'UNSCOM, e fu risolto *in extremis* solo dall'intervento personale di Kofi Annan, nel dicembre dello stesso anno

> taboo topics, political criticism or corruption related topics.[249]

D'altronde, questo risulta essere un modello di ampio utilizzo.

Secondo O'Neill, i governi che vogliono evitare forse dirette di censura, o non sono in grado di implementarle,

> rely on a system of post censorship using means from socialization, harassment, economic sanctions, the revocation of licenses, jail terms against journalist[250] (Amal 2005; O'Neil 1998)

Nel leggere questo, bisogna d'altro canto considerare la situazione di grande fragilità ed effettiva emergenza in cui si trova l'autogoverno palestinese, ed il più generale contesto mediatico dell'area islamica: lo stesso Batrawi ritiene, da giornalista, che la Palestina sia uno dei paesi arabi dove i media sono più liberi. (Batrawi 2005).

Inoltre, non tutto il Governo della PA è responsabile di azioni repressive; secondo il giornalista della Al-Quds Educational Television Daoud Kuttab[251] occorre distinguere fra una maggioranza di membri del Parlamento, Ministri e responsabili amministrativi di Ministeri (ed in particolare del Ministero della Comunicazione) che vedono di buon occhio e cercano di proteggere le televisioni private[252] e gli apparati di sicurezza e più in generale il Ministero dell'Interno, che ha un'atteggiamento maggiormente intimidatorio.

Infine, il punto di vista governativo sulla scarsa professionalità dei programmi televisivi messi in onda non è completamente pretestuoso.

Quando esplose l'Intifada di Al-Aqsa, le televisioni private sospesero la programmazione per dare spazio ad una copertura continua ed in tempo reale degli eventi. Ma la mancanza di risorse finanziarie rendeva le stazioni dipendenti dalle telefonate del pubblico, e le notizie venivano messe in onda senza neppure conttrollare se fossero autentiche o no.

> "Ci furono casi in cui le televisioni privati annunciarono nomi di martiri[253] che non erano stati uccisi, e magari neppure feriti" (Masri, 17.11.2000), citato in (Batrawi 2001).

Inoltre, sempre Daoud Kuttab, ammette che

> (durante la copertura d'emergenza dello scoppio dell'Intifada di Al-Aqsa) "non c'è stata abbastanza responsabilità nel modo in cui le immagini venivano scelte, e molte scene non si sarebbero dovute mostrare senza avvertimenti, ed in orari in cui i bambini

---

[249] Gli attacchi dell'Autorità Palestinese alle televisioni private stanno diventando una forma di "censura ex-post", che l'Autorità sta praticando per evitare di essere accusa di imporre una censura preventiva. La politica cdella censura ex-post ha portato le emittenti televisive private a praticare un auto-censura per i programmi che possano includere temi controversi o tabù, critiche al sistema politico e copertura dei casi di corruzione.

[250] Si affidano a sistemi di censura ex-post, che utilizzano mezzi come la socializzazione rpeventiva dei giornalisti, sanzioni economiche, revoca delle licenze ed arresti.

[251] Kuttab non è sospettabile di partigianeria nei confronti dell'Autorità, essendo stato arrestato più volte, a partire dal 1997, per le sue attività giornalistiche.

[252] principalmente perché le vedono come un buon mezzo per restare in contatto con i propri elettori

[253] Nel discorso pubblico palestinese, martire *(shadid)* è chiunque muoia nella lotta di liberazione nazionale. (compresi i *suicide bombers*). Cfr. (Khosrokhavar 2002) :109-140

erano svegli. Alcune stazioni possono aver contribuito, coscientemente o no, ad incitare il pubblico alla violenza" (Kuttab, 30.1.2001), citato in (Batrawi 2001).

Con tutti questi limiti, all'interno della sfera pubblica mediata palestinese le televisioni private rappresentano un elemento di (moderato) aumento del pluralismo: la presenza delle televisioni private riduce il tasso di consonanza[254] della programmazione televisiva in Palestina (Noelle Neumann 1981) : 139 nella discussione di issues di politica interna, di costume e società.

Questo dipende in particolare dalla massiccia messa in onda di talk show, che arrivano a coprire il 50% della programmazione giornaliera media[255] (Batrawi 2001).

I talk shows sono anche l'unico luogo dove il linguaggio audiovisuale delle televisioni private si dimostra relativamente più libero ed aperto rispetto a quello della televisione nazionale, in particolare quando sono trasmessi in diretta, cosa che capita solo nella metà dei casi.

Tale libertà è però limitata. Ho avuto occasione di assistere alle registrazioni di un talk show per l'emittente Wattan TV, ricavandone l'impressione che gli scostamenti dalla norma fossero più dovuti all'impossibilità tecnica di aderire compiutamente al modello corrente di intervista, precedentemente ricordato, che frutto di una scelta.

L'apertura di spazi di libertà, insomma, risulta essere più una conseguenza dei limiti tecnici che una scelta deliberata di costruzione di nuovi modelli di rappresentazione.

Il resto della programmazione è composto da programmi di servizio ed educativi e *réportage* di linguaggio molto televisivo ed ingessato[256]; ampio diffusiona – fino a metà della programmazione per alcune emittenti - hanno le ritrasmissioni di programmi piratati da televisioni satellitari.

---

[254] Che resta altissimo sul piano della definzione dell'indentià nazionale in rapporto al conflitto con Israele.

[255] Quest'ampia percentuale si spiega con il fatto che i talk show sono la maniera più economica di ottempereare alla legge sulla stampa del 1995, che, all'articolo 6, impone alle televisioni di trasmettere almeno il 25% di materiale autoprodotto

[256] In sintesi: voce off pervasiva ed inesausta; commento musicale continuo; impostazione didattica e didascalica, con ampio uso di piani lunghi; uso smodato di stereotipi visuali (l'intervista al profugo si conclude con l'esibizione delle chiavi della casa perduta; l'ulivo viene ripreso solo da dietro un filo spinato; la composizione visuale dell'ultimo ritratto in vita del martire è sempre la stessa.)

L'ultimo attore che introduco è le sfera pubblica immaginata all'interno del laboratorio di video partecipativo. Tradurrò questa categoria in quella del "destinatario ideale", originato dalla *visibilità* del lavoro collettivo.

Una caratteristica dei percorsi di cui parleremo è infatti le tematizzazione esplicita di un impatto sulla sfera pubblica, ovvero la costruzione collettiva, partecipata e laboratoriale di un testo audiovisivo *che pone il suo scopo principale nell'essere distribuito.*

Per ognuna delle arene (Hilgartner and Bosk 1988). in cui si desidera che il film prodotto dal laboratorio intervenga, è possibile costruirsi un'immagine di destinatario ideale, immagine che interviene attivamente nel processo di costruzione del messaggio.

Il punto di partenza del concetto di destinatario ideale è la revisione della teoria comunicativa compiuta con il modello semiotico-testuale: (Eco 1975; Eco 1979)

> il locutore non determina i propri messaggi tenendo conto soltanto delle informazioni che vuole trasmettere, ma si fonda necessariamente sulle congetture circa le conoscenze, le capacità, lo stato dei suoi destinatari (Wolf 1985) :131

> L'emittente anticipa la comprensione del ricevente. Sceglie la forma del messaggio che sia accettabile al destinatario e, nel far questo (…) risulta che la codificazione è influenzata dalle condizioni della decodifica. L'informazione stessa si trasforma per il fatto di essere scambiata. (Jacques 1982):172

Il destinatario ideale non si rintraccia esclusivamente all'interno del testo; è anche una componente del processo dinamico del laboratorio.

Esso è direttamente tematizzato e presentato come attore nel passaggio dalle idee, necessità e bisogni che stanno alle spalle del film e la concreta scrittura del soggetto del film stesso. La domanda "a chi stiamo parlando" è forse la domanda chiave in questo passaggio.

Per certi versi, il testo filmico si costruisce come campo conflittuale, teso fra le necessità comunicative differenti, e non raramente contrastanti, che emergono nell'evocazione di diversi pubblici potenziali durante la scrittura, e la sua efficacia dipende anche dal grado di mediazione che si riesce ad operare fra queste necessità.

L'impatto di ciascuno tali destinatari ideali è funzione combinata del diverso grado di importanza dato alle differenti arene di cui sono idealtipi, e del diverso grado di accessibilità presuntiva delle stesse arene.

Il lavoro di discussione collettiva a proposito dei destinatari ideali, e delle diverse arene che rappresentano, ha un valore ulteriore all'ottimizzazione delle possibilità di impatto del film. La conseguenza minima della discussione è infatti quella di costruire, condividere e negoziare all'interno del gruppo di lavoro le definizioni di arene e destinatari ideali – una competenza che può poi essere riutilizzata per la definizione di altre strategie di trasformazione sociale promosse dal gruppo, indipendentemente dal fatto che lo siano con il mezzo audiovisuale.

Capitolo sesto

Il progetto *Immagini oltre il muro 1 (Sotto lo stesso tetto)*

Laboratorio e distribuzione

6_IMMAGINI OLTRE IL MURO, 1: IL PERCORSO LABORATORIALE

6.1. UNA POSIZIONE EXTRATERRITORIALE. IL NOSTRO ESSERE COOPERANTI.

Del ruolo di coordinamento di I.C.S. faceva parte anche il supporto logistico. Il Consorzio aveva appena aperto una casa-ufficio nei territori. Non casualmente, l'appartamento era posizionato al confine fra Beith Hanina ed Al Ram, segnato da un checkpoint, in una zona che, secondo il diritto internazionale[257] era territorio palestinese, ma di fatto faceva parte della Grande Gerusalemme israeliana.

Beit Hanina ed Al-Ram sono due grandi sobborghi di Gerusalemme Est, di popolazione araba. Sono entrambi – e soprattutto Beit Hanina –zona ricca, posizionata lungo la strada che da Gerusalemme conduce, attraverso il checkpoint di Qalandia[258], a Ramallah.

Lungo la strada ed esattamente davanti alla casa-ufficio corre il Muro di separazione. Sempre esattamente davanti a casa, c'è un *checkpoint* che segna il reale confine: oltre quel punto, verso Gerusalemme, un palestinese della West Bank non può proseguire. Tanto liminale è la posizione della casa che da un entrata si accede direttamente alla strada a monte, a Gerusalemme, e dall'altra si sbuca a valle del *checkpoint*, nei Territori.

Soluzione logistica, certo, ma anche situazione simbolica.

Ospiti come noi nella casa di I.C.S. sono Barbara Lilliu, la project manager, Gianmaria Melloni, stagista di I.C.S. e chitarrista, che tiene al Centro corsi di musica e sarà l'autore della colonna sonora del film "Sotto lo stesso tetto" e Shima Mohaved, canadese di origini iraniane, volontaria di I.C.S. che insegna inglese al centro.

Dal mio diario etnografico:

> La casa è molto grande, con un open space centrale che è cucina, soggiorno ed ufficio.
>
> È arredata nuovissima, mobili color noce e microonde. Già Beith Hanina è un pò extraterritoriale, la casa è una vera e propria isola, italiana e borghese, solida, accogliente.
>
> Ogni volta che ci rientriamo, la schizofrenia con quanto la circonda è disorientante, ed ispira un vago senso di colpa – allo stesso tempo, questa casa-isola in cui quattro italiani ed una canadese mangiano pasta con i pomodorini permette più facilmente il recupero dello stress esterno.

---

[257] Risoluzione 242 del 22 Novembre 1967 del Consiglio di Sicurezza dell'ONU

[258] Ora, secondo Israele, confine internazionale

> Stare qua dentro rende più credibile pensare, come avverrà quasi ogni sera, che gli scoppi che si sentono fuori sono fuochi d'artificio. (Collizzolli 2005)

Questa posizione liminale era fortemente presente nel nostro rapporto con i partecipanti al laboratorio, riassumendo tutti gli interdetti che marcavano un ineliminabile distanza fra noi e loro[259].

Mentre, infatti, tutti i loro spazi, tanto di ribalta quanto di retroscena (Goffman 1969)(dai locali del centro agli spazi domestici della vita in famiglia) erano potenzialmente condivisibili, il nostro spazio di retroscena era totalmente nostro: fisicamente irraggiungibile, inattingibile, inimmaginabile.

Inoltre, da questo spazio di retroscena, il nostro margine di manovra era infinitamente superiore al loro: per esempio, noi godevamo del diritto incredibile di passeggiare per il centro di Gerusalemme, come del diritto di passare ad ogni *checkpoint* senza problemi di sorta e, desiderandolo, anche saltando la fila.

Tale differenza – più precisamente: disuguaglianza - è una delle componenti che richiamerò discutendo le relazioni all'interno del gruppo di lavoro: basti dire per ora che ha agito proprio rendendo più complessa quella condivisione degli spazi della quotidianità che anche Segre (Segre 2005) :360-362 ritiene fondamentale per la costruzione di un racconto dignitoso della sofferenza distante.

Tale difficoltà non era dovuta solo all'inaccessibilità concreta del nostro spazio di retroscena, ma anche da un suo riflesso rituale. Godevamo, infatti, di uno spazio di deferenza (Goffman 1988): 51.104 indipendente dal nostro contegno. Questo da un lato aumentava la nostra libertà di ruolo nell'interazione (Goffman 2003); dall'altro, accentuava la distanza sociale fra noi ed i *trainees*.

Per quanto riguarda, indirne, il nostro status a Biddu al di fuori del Centro Giovanile, va ricordato che il villaggio era abbastanza fuori mano, e difficile da raggiungere.

Fatta eccezione per il periodo delle grandi marce e degli scontri per la costruzione del Muro, durante il quale si è verificato un discreto afflusso di attivisti internazionali ed israeliani, è molto raro vedere a Biddu qualcuno che non sia del villaggio o dei villaggi immediatamente circostanti.

Il gruppo di lavoro comprendeva inoltre due ragazze, e spesso ci muovevamo per il villaggio portando attrezzatura vista raramente,

Eravamo, insomma, molto visibili e molto stranieri, e lo sguardo che veniva gettato su di noi era lo sguardo con cui si contemplano degli alieni.

(Figure 8)

(Figure 9)

---

[259] Tanto forte era la nostra identificazione con il complessivo congegno-I.C.S che, anche due anni dopo, venivamo ancora identificati dal NYF come operatori di I.C.S. (quando lo eravamo effettivamente stati solo in misura parziale, ed in quel momento non eravamo più).

Figure 8

"...eravamo degli alieni", 1

Figure 9

"eravamo deli alieni", 2

6.2 PRIMA DI PARTIRE. TEMPI E MODI DELL'INTERVENTO.

6.2.1 Prima di partire

La gestazione del progetto è stata una fase complicata e ricca di incidenti. Esula dalle necessità di questa trattazione ripercorrerli[260]; interessante invece è esplorarne le conseguenze in termini di dinamica del processo laboratoriale.

In sintesi, a causa di un'imprevista contrazione dei tempi, il percorso pre-progettuale si è mosso dall'idea di una formazione di *empowerment* all'idea di una formazione *di emergenza,* in cui scomparisse l'elemento della complessità sociale, in direzione di un'ipotesi di autonarrazione o di un ipotesi di formazione di redazione giornalistica.

In un primo momento, infatti l'intervento era previsto per maggio 2005, con un mese e quindici giorni di tempo a disposizione, collegato al lavoro su commissione per il TRC.

Sarebbero dovuti scendere in Palestina tre operatori: due formatori di video partecipativo ed una giornalista RAI.

Quell'ipotesi saltò; il progetto si svicolò dal film istituzionale sul TRC, e passò attraverso varie riformulazioni, fino alla sua forma definitiva: due operatori sul campo, per quindici giorni di lavoro, per poche ore di lavoro al giorno[261].

Si decise quindi di evitare la complessità di un percorso di *empowerment*, e di proporre sostanzialmente un'autonarrazione.

Per autonarrazione allora intendevamo – essendo, è il caso di ribadirlo, completamente ignoranti di tutta la letteratura che sto utilizzando per costruire le mie analisi– un approccio in cui il racconto mediato dalla telecamera è un racconto di sè a se stessi, che mira a diventare un racconto di sè ad altri, e ad altri lontani.

In questo emerge da subito un elemento di differenza fra l'approccio di zaLab al video partecipativo, rispetto ai molti altri esempi visti finora.

Se, infatti, il racconto di se alla telecamera, ancorato ad un ipotesi di empowerment personale (Crocker 2008) per tramite della ricostruzione del *self* mediante la narrazione (cfr. cap. 2, § 1) e spesso appoggiato ad un'internzione di azione sociale terapeutica è pratica diffusa (Okahashi 2000; Olmos and Ramella 2005; Satheesh 2002b), il legame esplicito ed immediato con un intervento sulla sfera pubblica si riscontra in un numero più limitato di casi.

L'autonarrazione aveva lo scopo di portare alla produzione di un (auto)*réportage* sulla nascita del Centro Giovanile.

Questo processo di ridefinizione degli scopi è ben visibile riportando un estratto del piano di lavoro: in corpo normale, il piano di lavoro originale; in corsivo, le correzioni del mese di novembre 2005.

Primo giorno

---

[260] Anche se sarebbero interessanti per chiarire ulteriormente le aporie e le ricchezze possibili dell'incontro fra cooperazione internazionale e pratiche di PV

[261] Marco Bertotto, infatti, desk di I.C.S. che aveva incontrato più volte i componenti del NYF sosteneva che questo fosse il tempo effettivamente a disposizione per il percorso. Non era possibile un confronto, date che Barbara Lilliu, che avrebbe avuto il coordinamento del progetto sul campo, sarebbe scesa in Palestina solo a fine novembre.

- Introduzione sul video-documentario sociale e sul suo uso all'interno di interventi di solidarieta' sociale.

- Differenza di stili documentari (reportage – cinema del reale – reality tv)

- Le funzioni del documentario come strumento di comunicazione sociale: relazione – (auto)narrazione – sensibilizzazione

- Relazione: autori -> protagonisti e l'interazione con i loro contesti sociali (produzione per gli autori, mondo per i protagonisti)

- (Auto)narrazione: la costruzione del racconto attraverso la centralita' della dignita' dei protagonisti

- Sensibilizzazione: commozione, rabbia e piacere estetico (Boltanski 2000) come elementi dell'attenzione del pubblico (…)

- Presentazione del programma di visioni (Video documentari realizzati e prodotti da U.C.C. e toniCorti): "Intilniri" sulla relazione¸ "Ka Drita?" sull'auto-narrazione e su Reportage e Rabbia, una parte di "Marghera Canale Nord" e "Dio era un Musicista" sul Cinema del reale. (…)

Direi che :

- saltano tutte le proiezioni (peccato)

- salta la contestualizzazione di diversi linguaggi documentari, e si presenta solo quello che andremo a fare, ovvero un reportage.

(…).

Introduzione del progetto e condivisione degli obiettivi:

1. Formazione di uno staff tecnico capace di gestire e far funzionare la strumentazione donata al centro.

2. Costruzione collettiva di una prima produzione di video-documentario su Biddu (…).

3. Utilizzo del prodotto finale (…) per far crescere la visibilita' del Laboratorio e cercare altre occasioni di produzione

4. In generale (…): crescita delle possibilita' e capacita' comunicazionali-creative a Biddu per produzione e diffusione di auto-narrazione comunitaria.

Produzione creativa di dignita' e collegamento attivo con altri pezzi di mondo.

- Costruzione di visibilità sociale e riconoscibilità sociale per il Centro Giovanile nel contesto di Biddu: il film documentario come strumento per entrare in relazione con il contesto sociale, e, in particolare, con coloro che sono ripresi e raccontati. Previsione di proiezioni a Biddu.

- Costruzione di visibilità (…) nel contesto dei Territori Occupati: mobilitazione delle risorse di rete dei ragazzi per una diffusione del lavoro negli altri Centri Giovanili, nel cinema "Al Kasaba" di Ramalla, in realtà di cooperazione.

- Costruzione di visibilità (…) nel contesto del conflitto: la pratica creativa e di denuncia come pratica di pace. Immaginazione di proiezioni e incontri in Israele. (…) Elemento molto complesso.

- Costruzione di visibilità (…) in Italia, ovvero come pensare un prodotto adatto alle

> proiezioni in Sardegna – cosa si vuole dire ai sardi/agli Italiani. Distribuzione in Italia.
>
> (…)
>
> Saltano integralmente i punti 2 (Costruzione collettiva di una prima produzione di video-documentario su Biddu) e 4 (crescita delle possibilita' e capacita' comunicazionali-creative a Biddu per produzione e diffusione di auto-narrazione comunitaria.), fatto salvo che per il punto riguardante l'Italia.
>
> Tutto il restante lavoro non è realizzabile ed è inutile presentarlo e condividerlo. Si tratta di temi che possono essere recuperati alla fine del percorso, nella costruzione di un possibile vero laboratorio di comunicazione sociale.
>
> (…)
>
> Questo significa che non si farà formazione al montaggio (e questo purtroppo è un problema, sia perché non si rendono i ragazzi autosufficienti, sia perché di molte cose della preparazione del lavoro e della ripresa si comprende l'utilità solo in montaggio).[262]

Di nuovo, ed in maniera più stringente (anche se più specifica) di quanto detto a proposito del controllo silezioso del *donor*, risulta evidente quanta importanza abbiano le condizioni produttive sulla praticabilità ed il senso di un laboratorio di video partecipativo. (Johansson 1995). (Booker 2003)

In particolare, tutto quello che si immaginava di eliminare dal percorso era l'*apertura alla comunità*, il rischio del sociale, per evitare i potenziali problemi dell'incontro fra una troupe di narratori non sufficientemente matura ed "il contesto sociale, e, in particolare, con coloro che sono ripresi e raccontati".

[262] E' stato riportato in estratto solo il programma della prima giornata di lavoro: naturalmente, la riformulazione coinvolgeva tutto il percorso.

Le attrezzature costituivano una base minima per una piccola unità di produzione video semiprofessionale.

Esse comprendevano una parte informatica, donata dalla ditta RIBES, composta da:

- 2 computer portatili, di cui uno particolarmente potente[263]

- 1 videoproiettore di media luminosità[264]

- 2 Kit per l'installazione di Windows XP in Inglese[265]

Il restante materiale, acquistato, come già detto, in un negozio di Tel Aviv comprendeva:

- 1 hard disk esterno da 80 GB

- 1 copia di Microsoft Adobe Premiere (programma di montaggio per i video)

- Due telecamere 3 ccd Panasonic DV-GS250 e relative borse. Sono state scelte telecamere miniDV in quanto considerate le più adatte al lavoro del PV (Elliott 2008)

- Quattro batterie Panasonic a lunga durata GU-D21

- 50 cassette miniDV (standard, come si è detto, poco diffuso sul territorio in oggetto, quindi molto innovativo)[266].

- Un cavalletto (di bassa qualità)

- Un microfono stereo (di bassissima qualità: di fatto siamo stati costretti ad utilizzare l'audio delle telecamere)

- Tutti i cavi necessari, ed i kit di pulizia interna ed esterna delle camere

La soluzione proposta è complessivamente povera[267] che ha comportato dei compromessi sul piano della professionalità di alcune attrezzature. Si è comunque scelto di acquistare due telecamere di qualità media piuttosto che una di alta qualità (Lunch and Lunch 2006 :114).

Due telecamere permettono di documentare il processo mentre si sta svolgendo; facilitano il lavoro, consentendo di dividere il gruppo in due troupes, ed in generale, di coinvolgere più persone nelle riprese; danno infine la possibilità di avanzare di molto nell'esplorazione della grammatica e della sintassi cinematografica, lavorando sull'inserimento di diversi punti di vista all'interno della stessa ripresa, attraverso l'itilizzo di diversi campi ed angoli che portano al ragionamento sul *découpage*.

Questa scelta è condivisa, oltre che nel testo dei Lunch appena citato, anche da Shaw e Robertson (1997). Entrambi gli autori pongono però l'accento sulle possibilità maggiori di coinvolgimento e sulla comodità, mentre l'opzione radicale in favore del linguaggio documentario sembra specifica dell'approccio di zaLab – e si può cogliere anche nella scelta del software di montaggio, professionale e complesso da utilizzare: tutte le produzioni di PV dall'avvento della tecnologia video in poi, quando dichiarano che tipo

[263] Uno dei due computer è rimasto in Italia, nella sede di I.C.S. Di fatto, I.C.S., nonostante la grande mole di lavoro svolta, non è mai stata una NGO ricca, e di quel computer c'era effettivamente bisogno. Tuttavia, questa scelta ha causato un conflitto con i due formatori di U.C.C.

[264] La fornitura di un laboratorio non è considerata completa in assenza di un videoproiettore. Le prime proiezioni del film sono una componente sostanziale del processo.

[265] Sul piano informatico, il laboratorio e' attrezzato con OS e software proprietari. Questa è un'evidente contraddizione con lo spirito dell'intervento; non sono però disponibili alternative tecniche soddisfacenti di software libero nel campo del montaggio video.

[267] L'intero costo dell'attrezzatura (computer esclusi) è inferiore ai 2.500 euro

di sistema di montaggio utilizzano, propendono per soluzioni nettamente più semplici. (Braden and Than 1998; Chambers 2003; Johansson and de Waal 1997; Odutola 2003)

(gioco di ruolo, gioco di potere e gioco di competenza nella scelta del soggetto. presenza assente del committente)

6.3.1 I partecipanti. Due sottogruppi.

> Era un gruppo piuttosto omogeneo, anche se la componente maschile aveva la prevalenza. Erano quasi tutti amici di vecchia data o addirittura parenti, quindi da un lato erano molto in confidenza gli uni con gli altri, dall'altro non si facevano problemi a darsi contro (sempre pacificamente). (Intervista a Sara Zavarise)

Il gruppo può essere suddiviso in due sottogruppi, fra di loro omogenei.

Il primo sottogruppo coincide sostanzialmente con la maggioranza dei soci fondatori. Lo chiameremo sottogruppo centrale.

il secondo sottogruppo è composto da elementi della primissima cerchia amicale degli stessi – i primi *esterni* coinvolti nelle attività del centro giovanile. Lo chiameremo sottogruppo periferico. (Speltini 1999)

Al sottogruppo centrale appartengono tre partecipanti, tutti maschi: Sultan Mansour, Mohammed Mansour e Khaled Abu Eid[268]; al sottogruppo periferico, cinque partecipanti, due maschi e cinque femmine: Achmad Hasen, Taghreed Nameer (Abu Eid), Moahmmad Gazee e Abeer Rateeb. In una posizione intermedia si trova Adnan Al Khadoor. [269]

Oltre che la posizione nei confronti del Centro Giovanile, a distinguere i due gruppi è la competenza nella lingua inglese, idioma veicolare dello scambio laboratoriale; tutti i soci fondatori con l'aggiunta di Adnan Al-Khadoor erano provvisti di un inglese buono o sufficiente. Il sottogruppo periferico di una competenza minima o nulla.

La terza frattura è quella di genere: al laboratorio hanno partecipato stabilmente cinque ragazzi e due ragazze.

Alle relazioni di genere verrà dedicato un paragrafo; basta per ora dire che quello che ai *trainers* sembrava un forte squilibrio, dal punto di vista dei *trainees,* il fatto di aver consentito, seppur temporaneamente, uno spazio di interazione libera fra i generi, sfruttando la relativa impunità consentita dalla presenza degli internazionale, è stato un indicatore di successo dell'esperienza.

C'è un ultima differenza fra i due sottogruppi, anche questa volta omogenea con le altre, ed è quella delle classi d'età e del percorso formativo: il gruppo dei fondatori è composto da studenti universitari in

[268] A questi va aggiunto Basel Masour

[269] Non tengo conto in questa descrizione per aggregati dei partecipanti occasionali al laboratorio: troppo limitata la loro presenza. Si trattava in ogni caso di persone afferenti al secondo aggregato, ed ancora più periferiche.

corso o laureati, fra i 22 ed i 25 anni all'epoca del laboratorio; il secondo sottogruppo è costituito da ragazzi e ragazze più giovani e meno scolarizzati.[270]

Il sottogruppo centrale ha svolto una finzione di cerniera fra i *trainers* e gli altri *trainees*, visibile fin da prima dell'inizio del laboratorio.

L'incontro dell' 8 dicembre 2005 sarebbe dovuto essere breve (due ore al pomeriggio) ma in plenaria: tutti quelli potenzialmente interessati al laboratorio sarebbero potuti venire, farsi un'idea di che cosa fosse, e decidere se partecipare.

Sono invece intervenuti solo Sultan Mansour e Kaled Abu-Eid.

Non sono in grado di stabilire quanto abbiano contato nella mancata presenza di tutto il gruppo il desiderio di controllo da parte dei fondatori del centro (controllo dei *trainers* stranieri da un lato; controllo sui *trainees*[271] sfruttando l'effetto soglia dall'altro) e quanto questioni organizzative[272].

Questo ruolo di cerniera naturalmente dipendeva anche da effettive esigenze di mediazione:

> Abbiamo fatto molta fatica a capirci gli uni con gli altri, per la lingua ma non solo, ricordo che Sultan aveva fatto una timetable con i giorni del laboratorio e io ci ho messo un sacco a capirla semplicemente perché era scritta da destra a sinistra.
> (Intervista a Sara Zavarise)

ed in questo senso si lega al ruolo del social worker come tematizzato da Snowden (Snowden 1983).

La mediazione preventiva al laboratorio si è svolta, all'interno dell'interazione di quel giorno, su due piani:

- la negoziazione dei tempi di lavoro[273] - e quindi, in qualche modo, una sorta di garanzia ai partecipanti che l'attività sarebbe stata sensata ed interessante, e che meritava un investimento di quella portata.
- la selezione ed il coinvolgimento dei partecipanti. – e quindi, in qualche modo, una sorta di garanzia ai *trainers* della tenuta e della vitalità del gruppo, ed al Centro della sua affidabilità

---

[270] Rappresenta nuovamente un'eccezione Adnan Al-Khadoor, che al momento del primo incontro aveva 26 anni ed era già laureato.

[271] Dal mio diario etnografico di quel giorno: "Nel corso di quattro ore di presenza al centro, entrano ed escono una cinquantina di persone (…). La maggioranza sono maschi fra gli 11 ed i 16 anni. (…)
Chiedo a due ragazzi come mai siano lì. Timidezza e lusinga. Dicono che son venuti a vedere che succede, che il Centro avrà sicuramente successo perché non ci sono alternative. Si vede che vorrebbero iniziare loro a farmi domande, ma Sultan li blocca. Non sembra aver gradito molto la mia iniziativa. Senso di *protezione* per l'ospite? Gelosia per il Centro? Ho varcato un piccolo confine? Comunque la reazione è stata leggerissima. (…)

[272] Sempre dal mio diario etnografico: "E' tutto un gran casino, non ci sono ancora orari. Sultan, che e' disoccupato e si e' quindi preso la briga di gestire il quotidiano, ha un gran daffare nel cercare di stabilire una *timetable* per le attività, ma i suoi sforzi sono continuamente frustrati. (…)
La gente (tanto i trainers quanti i trainees per ogni attività) va e viene, si mescola, non accetta divisioni per classi di età o per genere, le modifica senza preavviso. Può arrivare con un anticipo di un'ora o un ritardo di quaranta minuti, indifferentemente.
In questo caos assoluto, il clima è di grande entusiasmo, di dedizione totale. (…)
Ad ogni modo, (gli organizzatori) oltre ad essere così belli e bravi, sono anche ragazzini (l'età media dello staff è 22 anni) alle prese con un casino di proporzioni bibliche, e capire come muoversi logisticamente è una piccola impresa.

[273] In un primo momento, nel centro si aspettavano un impegno di un'ora al giorno. Al termine di una contrattazione non semplice siamo arrivati a quattro ore. L'impegno reale è stato poi fra le cinque e le sette ore al giorno.

Questo secondo punto è evidentemente centrale per seguire e comprendere tutte le dinamiche seguenti. Non era indispensabile, almeno formalmente, l'approvazione degli attori centrali per partecipare alle attività; tuttavia, è un dato di fatto che il gruppo organizzato da Khaled e Sultan ci ha seguito dall'inizio alla fine del percorso, mentre i liberi ascoltatori occasionali non si sono mai definitivamente aggregati.[274].

[274] Si tenga presente il limite fondamentale di tutta questa ricostruzione: il mio arabo è assolutamente primitivo, quindi non ero in grado di seguire, se non per sommi capi ed aiutato più da indicazioni contesutali e di prossemica che dalle poche parole che riuscivo a carpire, tutte le interazioni veicolate da questa lingua.

Do in questo paragrafo un rapidissimo ritratto dei partecipanti assidui al laboratorio.

I ritratti sono ordinati in ragione della centralità decrescente rispetto alla composizione del NYF, e alla decrescente centralità nelle dimaniche di interazione laboratoriale. Queste due variabili presentano una significativa correlazione.

Ritratti e composizione del gruppo verranno riassunti in una tabella alla fine di questo paragrafo.

I partecipanti al laboratorio vengono tutti dal paese di Biddu.

Il gruppo presentatosi il giorno del lancio ufficiale del percorso era composto da cinque persone, tutte di genere maschile.

Khaled Namer Abu Eid (d'ora in poi Khaled)

Al momento di avvio del laboratorio ha 23 anni; studia Media alla Al Quds University (Abu Dis)[275]. Ha già avuto qualche esperienza nel campo della produzione video. Risulta da subito protagonista nella mediazione interna al gruppo, Del resto, è principalmente lui che l'ha raccolto.

Dichiara da subito che nella vita vorrebbe fare il video-giornalista. Il laboratorio gli serve non solo come momento di crescita personale, ma anche come strumento per impadronirsi di metodi di conduzione del gruppo e di didattica del video per mettere in piedi autonomamente futuri percorsi.

Khaled appartiene al secondo clan per importanza di Biddu, quello degli Abu Eid; e questo non è un fatto irrilevante nel renderlo una figura importante in un Centro Giovanile nato con l'impulso maggioritario di membri della famiglia Mansour.[276]

Sultan Zamani Mansour (d'ora in poi Sultan)

Al momento di avvio del laboratorio ha 23 anni, è laureato in Sociologia all'Università di Bir Zeit[277]; dopo un'esperienza deludente di lavoro in uffici pubblici ("too many things under the table... I want to work with all the thing *above* the table") si sta dedicando anima e corpo al centro.

---

[275] Si tratta di un'Università relativamente giovane (è stata fondata nel 1984), basata nel paese di Abu Dis, a sud di Gerusalemme, con circa 6500 studenti. Gli studi che Khaled qualificava come Media sono in realtà simili a quello che sarebbe in Italia una scuola di Cinema. Il disegno del corso, diviso in quattro macroaree (suono, immagine, montaggio e produzione) è prettamente tecnico ed applicativo; il suo scopo presunto, formare buoni tecnici audiovideo per il giornalismo televisivo (colpisce la scarsa o nulla presenza nel programma di insegnamenti di regia, filmologia e sceneggiatura). Ciononostante, le competenze tecniche di Khaled erano abbastanza limitate.
Questo si può spiegare notando che la Facoltà soffre di una scarsa strutturazione (in tutto, quattro *Ordinari*, sette *Associati*, 17 *Ricercatori* e 33 non strutturati per tutta la Facoltà di Arti, che comprende anche lettere, filosofia e lingue), di mancanza di fondi e di mezzi. (dalle interviste a Khaled e la visita dei siti www.alquds.edu e http://en.wikipedia.org/wiki/Al-Quds_University, maggio 2008)

[276] Il Presidente dell'Associazione è Basel Mansour; il coordinatore dello staff è Sultan Mansour. Khaled ne è il Segretario. Nella società palestinese, la carica simbolica di questi ruoli è rilevante

[277] Nel campus di Bir Zeit, situato nei paraggi dell'omonimo paese nei pressi di Ramallah ha sede la più antica (1924) e prestigiosa Università palestinese. Definita "L'Oxford palestinese", è forse "l'unica istituzione nazionale indipendente" della Palestina, e la sua vita politica è centrale nella vita politica del paese. Le elezioni del Consiglio Studentesco dell'Università sono state le prime elezioni democratiche in Palestina (in un paese islamico?) ed ancora oggi danno il polso del clima politico del paese (Parry: www.nigeparry.con/diary)
. Il corso di laurea in Sociologia ed Antropologia è relativamente recente (1972). Lo scopo principale del

Del centro è il punto di riferimento ed il segretario esecutivo, apre, chiude e fa il the, organizza e tiene corsi di storia.

Sultan è fratello minore di Basel Mansour, il presidente della neocostituita associazione Nawafeth.

Entrambi appartengono ad una delle famiglie più in vista del paese[278], afferente, come nel caso di Mohammed Mansour, al clan maggioritario.

Mohammad Mansour (d'ora in poi Mohammed M.)

Al momento di avvio del laboratorio ha 19 anni, ne compirà 20 nel corso della produzione. Studia informatica al Al-Quds University. Principalmente per ragioni d'età non fa parte del gruppo dei soci fondatori; d'altra parte, è un componente del gruppo degli studenti universitari, e l'ottimo inglese imparato chattando lo rende rapidamente centrale nell'interazione.

Manterrà questa posizione liminale per tutto il laboratorio, e nel laboratorio successivo a cui parteciperà, quello per il progetto di *zaLabTV*

Adnan Al Khador (d'ora in poi Adnan)

Al momento di avvio del laboratorio ha 26 anni. Compagno di facoltà di Sultan Mansour, ed amico di vecchia data suo e di Basel, è anche lui è laureato in Sociologia a Bir Zeit.

Principalmente, però, è un militante del kung fu. Quest'arte marziale gli ha permesso di andare all'estero (racconta di un'esperienza in Cina, andrà in Egitto).

Ha una grande competenza della lingua inglese.

Sicurissimo di sè, esplosivo ed espansivo, decisamente prima donna.

Adnan condivide con Mohammed Mansour una posizione liminale, anche se per motivi opposti. Se infatti fa parte della cerchia amicale da cui ha preso avvio la fondazione del NYF, è solo saltuariamente interessato ad iniziative associative.

Viene da una famiglia di commercianti: per le ragioni ricordate nel quarto capitolo, è relativamente più ricco degli altri componenti del gruppo, e questa differenza di status economico è un fatto relativamente recente.

Mohamed Gazee (d'ora in poi Mohammed G.)

Al momento di avvio del laboratorio ha 17 anni.

Ha interrotto la scuola durante gli scontri avvenuti a Biddu per la costruzione del Muro. Si appoggia agli altri per raccontarsi. Non parla una parola d'inglese. La sua famiglia ha seri guai economici.

Il giorno successivo al primo incontro ufficiale di fondazione dell'Unità Video, giovedì 10 dicembre, si sono aggiunti al gruppo altre tre persone, la prima di genere maschile e le altre due di genere femminile.

Achmad Hasen ha 20 anni al momento di avvio del laboratorio, è di Biddu, e studia Media sempre all'Università Al-Quds, come Khaled. Il suo inglese è molto povero.

---

corso è di formare buoni assistenti sociali e funzionari governativi. L'approccio teorico dominante è funzionalista, ed i metodi applicati quantitativi. Sultan, come anche Adnan, non aveva mai sentito nominare Goffmann e non aveva mai condotto un'intervista ermeneutica. Aveva in compenso delle buone competenze statistiche.

[278] Lo zio di Sultan e Basel è una storica presenza nel Consiglio Comunale di Biddu, nelle file del FPLP. Il padre, come ho avuto modo di osservare il giorno della presentazione pubblica del progetto del NYF, è persona nota e stimata.

Al momento dell'autopresentazione che apre l'incontro, chiede tempo; si scrive quello che intende dire, con l'aiuto di Khaled, e si presenta dopo la prima pausa.

Abeer Rateb[279] ha 22 anni e studia per diventare segretaria medica. Non mostra alcuna competenza esplicita di inglese. E' sposata. Non abbiamo mai conosciuto il marito: si muove sempre con Taghreed, con la sorella, o con un'altra amica.

Taghreed[280] ha 21 anni, ha finito le superiori ma non si è iscritta all'Università né lavora. Sta a casa. Per incidenti e disguidi burocratici, non ha un ID: non può quindi uscire dal villaggio.

Basel Mansour (d'ora in poi Basel)

Basel non ha partecipato al laboratorio: in quel periodo lavorava a Ramallah nell'ONG Bisan. E' stato comunque un attore fondamentale in tutte le interazioni. Il suo ruolo in assenza verrà ampiamente affrontato.

Al momento dell'inizio del laboratorio, Basel ha 25 anni, ed è laureato in Economia all'Università di Bir Zeit, dove è stato anche un attivista nella politica studentesca.

E' l'unico componente del gruppo ad avere un lavoro; il suo inglese è di livello molto alto, e sue sono in gran parte le reti di relazioni che hanno reso possibile la nascita del Centro, sia a livello locale (con i Ministeri competenti dell'Autorità) che a livello internazionale (con I.C.S., per esempio).

Insomma, nella sintesi di Barbara Lilliu, la Coordinatrice locale del progetto, è "un gradino sopra gli altri"[281]. Questo ruolo è riconosciuto all'interno del Centro, del quael Basel è leader carismatico e cognitivo.

---

[279] Dal diario: "è velata, e fasciata in una sorta di palandrana nera aderente studiata attentamente per essere il contrario del sexy, ma sotto è in jeans e tacchi a spillo."

[280] Sempre dal diario: "si presenta allo stesso modo della sua compagna (anche se forse addirittura un pò più timida nell'approccio, e più vezzosa nel velo rosa, in tinta con borsa rosa e scarpa rosa barbie sbiadito – con tacchi)."

[281] La frase è stata raccolta nel corso di una rapida e superficiale descrizione del Centro.

	Età	**Studi**	**Ruolo nel centro**	**inglese**	**Contatto**
Basel Mansour	25	Laureato, Economia, Bir Zeit	Fondatore	Ottimo 10	2
Khaled abu Eid	23	Quarto anno Media, Abu Dis	Fondatore	Discreto 6	8
Sultan Mansour	23	Laureato, Sociologia, Bir Zeit	Fondatore	Discreto 6	8
Mohammed Mansour	19	Primo anno, Informatica, Abu Dis	Co-fondatore[282]	Buono 8	4
Adnan Al Khador	26	Laureato, Sociologia, Bir Zeit	Fondatore potenziale[283]	Buono 8	6
Mohamed Gazee	17	Lasciato le superiori	Prima cerchia (via Sultan)	Minimo 2	6
Achmad Hasen	20	Secondo anno, Media. Abu Dis	Prima cerchia (via Khaled)	Minimo 2	4
Taghreed Abu Eid	21	Maturità	Seconda cerchia (via Khaled)	Sufficiente 4	4
Abeer Rateb	22	Maturità, studi professionali	Seconda cerchia (via Taghreed)	Sufficiente 4	4
Media generale	*22,8*			*5,5*	*5*
Media gruppi[284]	*21,25*			*5,25*	*5*
Media centrali	*22,5*			*7,5*	*5,5*
Media periferici	*20*			*3*	*4,5*

Alla variabile “contatto” è stato dato un valore numerico secondo la seguente scala di equivalenze:

8: presente dall’incontro preparatorio

6: presente dall’incontro iniziale di lancio

4: presente dal secondo incontro[285]

Alla variabile “competenza dell’inglese” è stato assegnato un valore da 0 (minimo) a 4 (ottimo)[286].

---

[282] Mohammed Mansour è un realtà uno dei primissimi coinvolti, e non un fondatore. Tuttavia, intelligenza e dedizione l’hanno reso immediatamente molto vicino al gruppo di gestione del Centro – vicino, ma non interno, cosa che nel corso degli anni ha provocato più di un conflitto.

[283] Per “fondatore potenziale” intendo che Adnan avrebbe potuto essere un fondatore, per via dell’età, delle competenze e del fatto di appartenere alla prima cerchia di amici di Sultan, Basel e Khaled.

[284] Con l’esclusione, cioè, per i motivi detti sopra, di Adnan al.-Khadoor

[285] a Basel, presente durante l’attività del laboratorio solo al giorno della prima proiezione interna (cfr. § 9) è stato assegnato un valore di 2, anche se per certi versi (e la sua pozione al primo posto nella tabella lo segnala) la sua assente presenza è stata determinante.

[286] Minimo significa: non in grado di seguire l’interazione in assenza di traduzione. Sufficiente, competenza generale di comprensione e minima di espressione. Da discreto in su, i componenti del gruppo sono qualificati come in grado di gestire autonomamente l’interazione in inglese.

I numeri e le medie sintetizzati in tabella non vanno presi come assoluti, dato che la correlazione fra essi e le variabili è rigorosa, ma arbitraria[287]. Tuttavia, rendono evidenti le differenze fra i due sottogruppi in termini di età (più di due anni in media), di competenza nell'inglese (7,5 contro 3, ovvero la differenza fra poter condurre autonomamente l'interazione con i *trainer* o meno) e di precedenza nello stabilire l'interazione (5,5 a 4,5: in questo caso, la distanza è più breve. Per quanto si sia riconosciuto il ruolo di mediazione del gruppo centrale, si è evitato di costruire momenti di interazioni che escludessero i membri più periferici).

[287] Ho assegnato valori ad intervalli di 2 per rendere più evidenti gli scarti; ma, data la scala, avrei potuto scegliere altri valori.

6.4.1 il lancio

> First day… you know, for me, it was quite like the beginning of a dream. You know, I was studying media, I wanted to make video journalism, but at the University we lacked instruments. On the other hand, the Center was very important to me, but I maybe still hadn't found my place in there. I mean, I'm not so inside in social work as Basel or Sultan. I'm not into politics. I felt like I was finding my place.[288]
>
> (dall'intervista a Khaled Abu Eid, 1)

Come già ricordato, il giorno del primo incontro e del lancio ufficiale del progetto, venerdì 9 dicembre, soni presenti cinque persone, tutte di genere maschile: Khaled, Sultan, Adnan, Mohammed M. e Mohammed G.

Era prevista anche la presenza di Achmad, che però non poteva venire. Su richiesta esplicita e pressante dei *trainers* si discute dell'assenza di ragazze, ed il gruppo si impegna a provare a coinvolgerne alcune per il giorno successivo.[289]

L'avvio è rapidissimo. Qualche minuto di presentazione da parte dei *trainers* (solo l'inizio della presentazione prevista), ed ancora prima di provare ad innescare una discussione con l'intenzione di facilitarla la discussione esplode.

Su iniziativa del gruppo, si fissano da subito gli obiettivi di lungo periodo della neonata Unità di Produzione Video (d'ora in poi VPU) del NYF. Il ruolo dei *trainer* per tutta questa prima fase è semplicemente quello di annotare su una lavagna a fogli le idee del gruppo:

> Spedire delle "lettere al mondo" (Send letters to the world), attraverso i documentari che verranno girati, per far conoscere a tutti la situazione del popolo palestinese;
>
> Affrontare i problemi sociali (*speak about social problems*) del paese di Biddu, per far conoscere il punto di vista del Centro, ovvero :
>
> La costruzione del muro.
>
> I checkpoints e la loro ingombrante influenza sul tempo delle persone,in particolar

---

[288] Il primo giorno… sai, per me è stato come l'inizio di un sogno. Lo sai, stavo studiando media, volevo fare video giornalismo, ma all'università non avevamo abbastanza attrezzatura per tutti. Dell'altro lato, il Centro Giovanile era molto importante per me, ma forse non avevo ancora trovato il mio posto la dentro. Voglio dire, non sono molto esperto nel lavoro sociale come Basel (Mansour) o Sultan (Mansour). Non sono bravo nella gestione dei rapporti politici. (Quel giorno) mi son sentito come se avessi trovato il mio posto.

[289] Le difficoltà e le sfide legate alla dimensione di genere resteranno centrali per tutto il percorso. Era scopo esplicito e molto sentito dei fondatori del centro quello di sfidare gli stereotipi ed i ruoli di genere nel paese; in questo caso, l'assenza di ragazze è stata giustificata segnalando ai *trainer* la difficoltà di coinvogerle in un'attività così intensa insieme a dei ragazzi. Questa difficoltà è oggettiva, anche se probabilmente giocavano anche streotipi interni al gruppo. Mohammed G., durante questa discussione: "Ma le ragazze non saranno capaci di usare le telecamere".

modo degli studenti.

I problemi delle donne, il mancato dialogo fra ragazzi e ragazze, il fatto che la voce delle donne sia ancora poco ascoltata e che queste non abbiano dei mezzi a disposizione per far conoscere agli altri le proprie esigenze (*women have no voice, give voice to women*), la pratica del matrimonio precoce che, soprattutto in questo periodo di grave crisi economica, e più che mai diffuso. (...)

La disoccupazione e la violenza domestica come conseguenze della violenza (...) dell'Occupazione.

Riuscire a costruire riconoscimento sociale per il Centro attraverso la diffusione delle sue attività interne e dei suoi scopi.

Fare film che riescano a dare ad una popolazione stremata il senso della possibilità di un futuro. Fare film per la pace, film per vedere il futuro (*films for peace, see the future*)

Forse questo è uno dei momenti in cui la mia posizione di autoetnografo influisce nella mia analisi, incrociando i due principali rischi di fallacia: il desiderio di veder confermate le proprie tesi, che in questo caso è anche un desiderio di dare senso alla propria attività, ed il coinvolgimento emotivo con la materia del proprio narrare.

Sia anche così: ma a me sembra ancora, come mi è sembrato allora, che il fatto che un gruppo di *trainees* abbia ricostruito in pochi minuti praticamente tutto il percorso che ci ha, spero non troppo faticosamente, fatto arrivare fino a qua sia un fatto ben rilevante.

L'unica cosa che ho introdotto rispetto al testo del diario in cui ricopiavo la lavagna a fogli sono due spazi; questi separano le tre macroaree a cui mi sembrano appartenere gli obiettivi che la VPU si è data.

In primo luogo, ed immediatamente, abbiamo una proposta di azione sociale di advocacy: "send letters to the world", vuol dire costruire una comunicazione forte (ed in cui evidente sia l'elemento fàtico, la necessità di costruire un contatto: se scrivi una lettera è perché t'aspetti una risposta), che sia in grado di scavalcare ostacoli, di rovesciare posizioni consolidate.

In quella che forse è la patria mondiale del video di advocay eterodiretto[290], in questo caso però l'esigenza viene espressa da un gruppo di ragazzi palestinesi.

Il secondo gruppo di obiettivi riguardano tutti l'uso sociale del video, ovvero le trasformazioni sociali che si possono innescare tramite una costruzione collettiva di comunicazione legata alla comunità in cui si vive. È interessante notare che se i due primi problemi sociali individuati sono direttamente legati all'occupazione (ovvero ad uno stato di cose che un gruppo di ragazzi in un paese della West Bank può ripromettersi di raccontare e denunciare, ma *non può* realisticamente ripromettersi di modificare), le altri tre, pur essendo più o meno legati – come ogni cosa in Palestina – al conflitto, sono di fatto principalmente problemi sociali locali, che il gruppo *può* ripromettersi realisticamente di modificare.

Questa proposta di rendersi attori protagonisti di un processo di empowerment comunitario non dipende in alcun modo dallo stimolo dei *trainees*, che non ne avevano fatto cenno nella breve presentazione

[290] Si possono citare almeno dieci film documentari di circolazione internazionale e girati non da palestinesi né da israeliani, solo sulla città di Hebron.

e che si erano ripromessi di evitare, dati i tempi a disposizione, una formazione all'uso sociale del video. (cfr § 2)

In conclusione: le due azioni sociali che abbiamo ricavato dai modelli di mediaattivismo e di empowerment, ovvero il tentativo di innescare circuiti di feedback orizzontali e verticali allo scopo di conseguire advocay ed empowerment del noi sono già tematizzati automomamente dal gruppo.

Manca invece completamente l'azione sociale di empowerment individuale, che abbiamo originato dal modello terapeutico.

I formatori provano ad aggiungerlo, proponendo altri due (meta) obiettivi:

> divertirsi (have fun), che Sultan sviluppa in senso autoterapeutico come relax/debrief[291] (rilassarsi/uscire dal trauma assieme)
> riflettere su se stessi (think about ourselves)[292].

Ma ci si arena. *Trainers* e *trainees* non riescono a capirsi: ciò che i primi dicono non acquisisce senso per i secondi.

L'*équipe* non trova alcune definizione condivisa di questo aspetto del lavoro (Goffman 1988 b), e l'approccio dell'autonarrazione viene per il momento accantonato. Sclavi (Sclavi 2003) ci insegna a prestare attenzione a questi incidenti interazionali: ci torneremo affrontando la fase della scrittura.

---

291 In psicologia dell'emergenza, il debriefing è una conversazione semistrutturata (la cui utilità è spesso messa in questione (Lilienfeld 2007) che un operatore ha con un individuo che ha appena avuto esperienza di un evento traumatico. Il fatto che uno stimolo a divertirsi assieme sia stato trasformato in uno stimolo a sollevarsi reciprocamente da un trauma mi pare indicativo. La Palestina è una terra pesantemente psichiatrizzata.

292 Dal nostro punto di vista, allora, questo serviva ad introdurre e la possibilità dell'autonarrazione – quindi una risorsa di linguaggio, più che una focalizzata azione sociale.

Il calendario[293] proposto risente dello scopo condiviso dell'intervento, che è una tappa di un percorso più complesso, quello delle attività che la VPU avrebbe sviluppato nel corso degli anni.[294]

Esso riportato nell'imperfetto inglese in cui è stato originariamente scritto. In alcuni casi, la traduzione italiana non corrisponde perfettamente; ciò è dovuto alla natura ibrida della lingua utilizzata, limitata ad un vocabolario mutualmente comprensibile.

1. Writing [scrittura]:
   a. Focalize the problem [focalizzare il tema]
   b. How can I speak about it? [chiedersi in quale modo se ne possa parlare]
   c. Story [individuare una storia, una narrazione possibile]
   d. Characters (characters means relationship. Good relationships make a good film. Ethical relationships make a fair film)
      [Individuare dei personaggi. Uno degli aspetti chiave nel cinema documentario è la relazione che si instaura con i personaggi. È la profondità e la pregnanza della relazione che fa un buon film, e nella correttezza e coscienza della relazione che si gioca lo spessore etico del film]
   e. Language [iniziare a ragionare sul linguaggio]

2. Developement [sviluppo e trattamento]
   a. story [elaborare, approfondire e semplificare la storia]
   b. characters [costruire i personaggi]

Writing -> developement -> writing is a circular processus based on an internal feedback. In this case, it may last 5 days

[la scrittura e il trattamento sono un processo circolare di feedback interno.In questo caso, può durare fino a cinque giorni]

3. shooting [riprese]
   a. filming [filmare]
   b. watching [riguardare il materiale]

   [another recursive processus]

   (altro processo di feedback)

4. editing [montaggio]
   a. It is the central creative moment in documentary filmmaking [momento molto creativo nella creazione documentaria]
   b. Macro-structure editing [macromontaggio]
   c. Micro structure editing [micromontaggio]

   Shooting and editing may last up to 5 days (generally, time is longer)

---

[293] Questo è il primo percorso che presento in questa tesi; per questa ragione, il trattamento è così analitico. Nel trattare i successivi percorsi, salterò l'esposizione analitica dei molti passaggi che – come questo – si ripetono senza variazioni di rilievo.

[294] Ancora non ne avevamo la certezza, ma auspicavamo arrivasse il finanziamento friuliano, e confidavamo che ne avremmo troavati altri. Molti dei progetti di PV che abbiamo citato finora sono invece piuttosto del tipo one-off.

5. screening
    a. local and general tv
    b. cinema (i ragazzi propongono Al Kasaba)
    c. projections: public hall, university, schools
    d. home video
    e. web

Occorrerebbe poter dedicare più spazio ai meccanismi di negoziazione dei significati in inglese, come lingua intermedia. In questo contesto, mi è sufficiente segnalare la significativa traduzione di *tema* in *problema*, e la semplificazione generale dello schema. Alcune di queste parole chiave erano, al momento della presentazione, opache. È il caso, in particolare, delle categorie di "language" e "development".

Una cosa che è già chiaramente rilevabile da primo calendario condiviso è la particolare insistenza sulla scrittura e sullo sviluppo della storia.

Questa insistenza dipende dalla socializzazione dei *trainers* al linguaggio ed ai rituali del campo del cinema documentario[295] (Bertozzi 2003a; Nichols 2006).

Avrà, come vedremo, un'influenza in termini di costruzione del lavoro di *empowerment* comunitario.

[295] La maggioranza delle produzioni di PV, ed in particolare quelle che afferiscono al modello dell'azione sociale di empowerment, sono frutto di un processo che non prevede una fase formalizzata di scrittura. (in particolare si veda(Johansson 2000b; Johansson and de Waal 1997; Johansson and Knippel 1999)).

6.4.3 il calendario effettivo

Riporto ora brevemente ed a titolo orientativo il calendario effettivo di svolgimento del laboratorio.

Giovedì 8 dicembre 2005: primo incontro, organizzativo (e di controllo e studio reciproci) fra i *trainers* e due dei fondatori del centro.

Venerdì 9 dicembre: lancio del percorso; in un momento assembleare vengono fissati gli obiettivi dell'Unità Video, ed individuato un soggetto: l'inutilità del tempo per i giovani di Biddu, stretti fra impossibilità di movimento, disoccupazione e peso dei legami tradizionali, e quindi la vita quotidiana dei ragazzi, a spasso per le strade, e delle ragazze, confinate in casa.

Sabato 10 dicembre: scelta dei personaggi: Mohammed Gazee come rappresentante dei ragazzi e Taghreed come rappresentante delle ragazze. Si tratta di due dei *trainees*. Parallelamente, presentazione del materiale, con l'introduzione dei concetti tecnici base di utilizzo della telecamera.

Domenica 11 dicembre: pausa nelle attività laboratoriali, e di riflessione e riformulazione di obiettivi e metodi per i *trainers*.

Tra lunedì 12 e martedì 13, con l'ausilio di proiezioni di altri film documentari e di lunghe sessioni di discussione collettiva, sviluppo di soggetto e personaggi. Parallelamente, sessioni pratiche di uso della telecamera e la prima introduzione al software di montaggio.

Tra mercoledì 14 e venerdì 16: riprese. Il gruppo è stato diviso in due troupes, ciascuna guidata da un *trainer*. Ogni troupe aveva il compito di seguire un personaggio; la troupe che aveva il compito di sviluppare la storia di Mohammed Gazee era condotta da Stefano Collizzolli; quella che aveva il compito di sviluppare la storia di Tagreed, da Sara Zavarise. *Trainers* e *trainees* si sono divisi il compito per differenza di genere.

Sabato 17 dicembre: in parallelo con lo sviluppo delle riprese, acquisizione, traduzione e montaggio.

Lunedì 19 e martedì 20 dicembre: montaggio, e relativo approfondimento tecnico.

Mercoledì 21 dicembre, presentazione del pre-montato del film ai ragazzi del laboratorio ed altri invitati del Centro Giovanile; individuati i cambiamenti da operare per arrivare al final cut.

Ad inizio di febbraio 2008, la versione finale del film è stata spedita ai *trainers* in Italia, che, nel corso dello stesso mese l'hanno post-prodotta.

6.5. LA SCRITTURA: ATTORI VISIBILI ED ATTORI INVISIBILI

Come si è detto, la scrittura si divide in due fasi: la prima è l'individuazione del soggetto, trattata in questo paragrafo e la seconda l'individuazione dei personaggi e la stesura di un trattamento, trattata nel paragrafo successivo.

Nella prima fase, più degli attori visibili sono stati centrali due attori invisibili, il donor e la sfera pubblica immaginata, ed un attore assente, Basel Mansour.

Nella seconda fase, l'attore determinante sono stati forse i *trainers*, e l'expertise tecnica (occidentale?) che portavano con se ed il gruppo dei *trainees*, e lo spirito di intervento sociale che portavano.

6.5.1 Soggetto ed attori visibili

> Volevamo lavorare sull'autonarrazione, trovare un soggetto che fosse molto sentito dal gruppo, e siamo partiti da una riflessione sulla condizione di vita dei ragazzi a Biddu. Abbiamo individuato il problema principale legato alla mancanza di motivazioni di vivere in un clima di occupazione, e quindi depressione, frustrazione, che porta i ragazzi a girovagare per il paese incapaci di costruirsi un futuro; abbiamo racchiuso questo concetto in una frase sintetica "boys in the street". Poi ci siamo chiesti: "e le ragazze?" anche le ragazze soffrono gli stessi problemi dati dall'occupazione, però la loro condizione sociale le porta a vivere all'interno delle proprie mura di casa, con grande difficoltà. Abbiamo riassunto questo concetto nella frase "girls at home".
>
> Individuate queste tematiche, ci siamo chiesti come svilupparle a livello filmico, e abbiamo scelto come protagonisti un ragazzo e una ragazza, membri del gruppo. Da qui è nato il racconto del quotidiano dei nostri due protagonisti, che alla fine si ritrovano proprio nella partecipazione al laboratorio.
>
> [dall'intervista a Sara Zavarise]

Questo frammento dell'intervista alla *trainer* Zavarise ha come scopo principale quello di riassumere rapidamente il punto d'arrivo del lavoro collettivo di scrittura.

Questo momento è centrale nel processo di PV; vi dedicheremo quindi questo paragrafo ed il prossimo.

Nel commentare il frammento, si possono notare due elementi.

In primo luogo, si riconferma quanto l'approccio dei formatori fosse legato alla loro precedente socializzazione nel mondo del linguaggio documentario: alla domanda sulla scrittura, Sara risponde focalizzandosi sul soggetto uscito dal dibattito, e giustificandone le articolazioni narrative, e non il percorso interazionale che vi ha portato.

In secondo luogo, nonostante l'incomprensione reciproca attorno al metodo dell'autonarrazione esplicitata nel paragrafo precedente, nel racconto di Sara questo approccio non è abbandonato: "volevamo lavare sull'autonarrazione" ed "abbiamo scelto come protagonisti un ragazzo ed una ragazza, *membri del gruppo*".

Questo frammento dell'intervista a Mohammad, pur essendo dedicato a temi più generali, può servire per rappresentare l'atteggiamento del gruppo in questa situazione specifica.

> [So, what is making movie for?]
>
> Making movies is for changing reality. It is for finding a social problem, discussing it, finding our shared point of view, and then proposing it for discussion.
>
> People in Biddu, people in Palestine, they don't want to see. They do not focus problems, they just do how majority says, how tradition says. Or they just do nothing They don't want to see the problems. This is for survival. If you see all the problems we have, you depress and let you die. But you need to focus on some problems, because there are problems we can solve, and we must focus them, discuss them and solve them.
>
> I think that we [people at NYF, n.d.r..] have good or new solutions for some problems, but we're young, so they don't listen to us. But with film they listen. With film, we make a uprising every time, like with Taghreed.
>
> So, that's what film is for. This is not about show off, not about being an actor or so. This is not about poetry and beautiful images. It is about social problems.
>
> I prefer the second film we made together, because we filmed no one of us: it is more objective, and in this way we can face better social problems, and be more convincing.[296]
>
> [Intervista a Mohammad]

Certamente, al momento in cui l'intervista si è svolta, Mohammed aveva avuto modo di riflettere a lungo su due esperienze concluse; tale lucidità era inimmaginabile nei primi giorni del primo laboratorio. Tuttavia, si può dire che il punto di vista qui espresso è uno sviluppo di elementi base già presenti fin dall'inizio.[297]

In primo luogo, la forte torsione all'intervento sociale dell'intero NYF: fare film è uno strumento di un percorso sociale complesso, che inizia a monte del film (l'individuazione del soggetto in termini di problema sociale, "finding a social problem", e suo sviluppo nel dibattito interno al NYF: "discussing it, finding our shared point of view") e finisce a valle, con le proiezioni: "and then proposing for discussion.".

---

[296] [E quindi, a cosa serve fare film]

Fare film serve a cambiare la realtà. Serve ad individuare dei problemi sociali, discuterli, trovare una posizione condivisa e proporla alla discussione.

La gente a Biddu, la gente in Palestina: non vogliono vedere. Non si concentrano sui problemi, e reagiscono in modo irriflesso: come fa la maggioranza, come vuole la tradizione. O non fanno nulla. Non vogliono vedere I problemi.

È una questione di sopravvivenza: se consideri tutti i problemi che abbiamo qua, ti deprimi e ti lasci morire. Ma abbiamo bisogno di focalizzarci su alcuni problemi, perchè ci sono problemi che possiamo risolvere e dobbiamo farlo.

Io credo che noi (al NYF, n.d..r.) abbiamo buone soluzioni, o soluzioni nuove, per alcuni di questi problemi; ma siamo giovani, e non ci ascoltano. Ma con i film, si che ascoltano. Con i film, scateniamo una rivolta in ogni occasione, come nel caso di Taghreed.

Quindi, ecco a cosa servono I film. Non sono un modo per pavoneggiarsi, ne per fare gli attori. Non c'entrano la poesia o le belle immagini. Sono un modo per affrontare problemi sociali.

Preferisco il secondo film che abbiamo fatto assieme, perchè non ci siamo filmati a vicenda. In questo modo, il film è più obiettivo, e così possiamo affrontare meglio I problemi sociali, essere più obiettivi.

[297] Un'altra ragione per la scelta di questo frammento è che quelli che riferivano del momento della scelta del soggetto davano un'immagine un po' edulcorata del processo, eliminandone gli aspetti conflittuali.

Mi sembra significativo che, in questo rapido riassunto di cosa sia e a cosa serva un film, Mohammed non citi in alcun modo le tappe narrative e tecniche, le riprese, il montaggio, ma descriva direttamente il processo sociale.

In secondo luogo, c'è un conseguente rifiuto degli aspetti estetici, formali e delle possibilità di racconto intimo che un film permette; il film deve essere "oggettivo" per convincere, e questo comporta il bando, o la messa fra parentesi della soggettività.

A maggior ragione, quindi, l'approccio autonarrativo è visto con sospetto, come un elemento spurio: "This is not about show off, not about being an actor or so".

In questo senso, è particolarmente significativa la posizione temporale dell'intervista; in effetti, anche successivamente alla fine del primo percorso, che ha prodotto un film costruito su elementi fortemente autonarrativi – film che, sia detto per inciso, costituisce ancor oggi il maggior successo di pubblico fuori dalla Palestina fra le produzioni condivise fra il NYF e ZaLab[298]- la distanza dall'approccio autonarrativo resta netta

Le due citazioni riportate possono far immaginare il conflitto che si svolge.

Da un lato, i *trainees* si collegano istintivamente alla lista degli obiettivi di lungo periodo dell'Unità Video, preferendo le cose più spiccatamente legate al conflitto ed alla possibilità di intervento sociale e di far sentire la propria voce all'estero.

In particolare, trovano impossibile una qualsiasi narrazione video che non affronti di petto il tema del muro.

Dall'altro, i *trainers* hanno l'obiettivo preciso, e tematizzato come l'unico possibile, visti i tempi, dell'autonarrazione, e non hanno strumenti per far capire già al primo incontro l'estrema difficoltà nella relazione con i personaggi ed in generale con il contesto sociale.

Man mano che la discussione procede, i *trainers* tendono sempre più a rifugiarsi nel proprio ruolo esperto, dando per acquisito che la guida per quanto riguarda la proposta dei soggetti restano i *trainees*, ma rivendicando via via di più la guida per quanto riguarda lezione e scelta dei soggetti.

Si tratta di un gioco pericoloso: man mano che i *trainers* si irrigidiscono nella difesa della propria faccia, lo spazio di manovra si fa limitato. (Goffman 1988) :7-50

Una contestazione troppo netta da pare dei *trainees* metterebbe a rischio la faccia dei *trainers* e la stessa possibilità di condurre il laboratorio. I *trainers* stessi non possono forzare troppo la mano nell'arrogarsi questa faccia, contraddicendo così le premesse dell'interazione; né possono, al contrario, fare troppo brusche marce indietro, che metterebbero troppo a rischio la loro faccia.

L'uso di una lingua terza impedisce che il gioco si faccia troppo aggressivo (Goffman 1988) : 27-29, o che necessiti di manovre correttive (Goffman 1988) :22-27.

Si verificano piuttosto manovre elusive (Goffman 1988) : 18-22 basate su giochi di traduzione. Le contestazioni più aspre ai *trainers* si svolgono in arabo, e vengono elise o addolcite nella traduzione; ed i *trainers* mantengono in italiano un loro spazio di retroscena, che consente loro di concordare manovre correttive nella difesa della faccia.

L'incontro si conclude quindi senza conflitto aperto, ma senza una conclusione certa sul soggetto[299]. Le ripetute interazioni in tre lingue lasciano però una traccia; e l'incertezza sul soggetto ne è l'indice.

---

[298] Si veda a proposito il§ 14 del presente capitolo

[299] Di certo, il tema sarà quello dell'*infanzia* rubata a Biddu, ed il Muro entrerà nel racconto.

Entrambi gli attori invisibili individuati nel capitolo precedente - il donor e l'immaginazione dii visibilità nella sfera pubblica- hanno giocato un ruolo importante nella definizione del soggetto.

Per quanto riguarda l'intervento del donor, si tratta di un accentuazione idiosincratica di un'impatto più generale, già delineato nel capitolo quarto (§ 4) e sostanzialmente valido per tutti i casi di laboratori finanziati tramite gli strumenti della cooperazione. Essendo tale accentuazione piuttosto specifica di questo caso, essa non verrà indagata in profondità se non per le conseguenze che ha avuto a livello di interazione.

Per quanto riguarda invece l'attore invisibile del simulacro della spettatore, il suo ruolo è stato rilevante in ogni passaggio del processo della scrittura, dall'individuazione del tema, alla focalizzazione del tema in soggetto fino allo sviluppo del soggetto in trattamento.

Il donor come attore invisibile entra in cena grazie ad un altro attore, di cui abbiamo già evidenziato la centralità e l'assenza.

Basel Mansour, il Presidente del NYF, come detto, non partecipava al laboratorio. Tuttavia, dopo l'interazione descritta nel capitolo precedente, si fece presente per telefono.

Non partecipando all'interazione, Basel aveva sviluppato una sua teoria per giustificare la nostra reticenza ad affrontare di petto temi sociopolitici, ed in particolare di raccontare del Muro. La nostra ostinazione, dovuta alla necessità di salvare la faccia, confermava il suo punto di vista, che, molto probabilmente, era stato accolto da tutti gli altri componenti nel NYF, e costituiva un'ulteriore elemento di difficoltà nello sciogliere l'*impasse*.

Egli si era infatti convinto che i *trainers* non volessero parlare del Muro per esplicita proibizione del donor, che avrebbe voluto evitare temi politicamente scomodi.

Da una parte, questo andava superato, dato che svalutava la nostra autonomia agli occhi del NYF e del gruppo dei *trainees*; dall'alrto, indicava quanto lo spazio di manovra fosse per noi limitato, ed imponeva dei percorsi di mediazione.

Ci accordammo per un incontro: urgeva a questo punto sia tranquillizzare Basel sulla nostra indipendenza, che cercare di limitare la sua influenza sullo svolgimento del laboratorio.[300]

Riporto qui delle parti del diario etnografico relative a quell'incontro.[301]

> Nove di sera. Scena dell'incontro: ad un lato del tavolo della meeting room, Basel, al centro. Alla sua destra Khaled, alla sua sinistra Sultan. Di fronte a Basel, Barbara. Alla sua sinistra Stefano, alla sua destra Sara, poi Shima e Gian Maria.
>
> Il meeting inizia con una messa in scena di cerimoniale (…): Barbara presenta me e Sara facendo un rapido background delle nostre esperienze e di cosa stavamo facendo laggiù (di fatto superflua, dato che tutto sapevano tutto, ma cerimonialmente indispensabile). Dopodichè, passa la parola a Stefano per la presentazione ufficiale del percorso.(…). La situazione è grottesca; dato che l'inglese di Basel è ottimo, Stefano è

[300] Dal diario etnografico: "L'incontro è stato fortemente voluto, dato che la presenza di una persona così autorevole e così propensa ad impicciarsi degli affari del laboratorio senza parteciparvi – e dunque senza avere un'esperienza diretta di cosa vi succede – viene considerata estremamente pericolosa.

[301] Altre parti verrano utilizzate quando affronteremo la struttura del NYF e le interazioni nel gruppo.

costretto ad usare in pieno le sue competenze (!) linguistiche, e si trova quindia ridire a Khaled e Sultan cose che questi stessi sanno bene, ma che in quest'occasione non sono in grado di capire. Cerca di coinvolgerli (aiutatemi nella presentazione, è un lavoro che facciamo assieme), ma questo è uno strappo al cerimoniale troppo forte per avere successo.

In questa prima fase dell'interazione, prevalenti sono i giochi di posizionamento di faccia. Ribadire e fissare le posizioni, rispettando la catena di gerarchia nell'attribuzione di senso (Barbara, come coordinatrice generale, garantisce per Stefano; Stefano, in quanto maschio, viene assunto come portavoce dei *trainers*) è utile per riconoscere interattivamente solidità alla situazione sociale in corso, ricostruendo legami di fiducia rituale. (Garfinkel 2004)

Basel prosegue ribadendo il discorso del donor che vuole neutralità; Stefano è nettissimo nel ribadire che il donor non ha alcuna intenzione ad intervenire sui contenuti, nè è costume di I.C.S. e U.C.C. autocensurarsi per le supposte od esplicite esigenze dei donors; che l'opzione per la narrazione del centro ha l'unica ragione della semplicità e dell'importanza di questa storia; che il video può e deve diventare un biglietto da visita per la riconoscibilità sociale del Centro.

Basel continua a condurre l'interazione sui contenuti del film.

Chiarito nel modo più netto possibile il malinteso sulla censura del donor, proviamo ad utilizzare l'occasione per costruire autonomia per l'agire collettivo del gruppo laboratoriale.

È infatti, questa una condizione necessaria per il funzionamento del percorso: dove vi sia e si avverta un controllo esterno su ciò che si può o non si può raccontare – indipendentemente dal fatto che esso venga dall'istituzione finanziatrice da un attore autorevole ma estraneo alle interazioni laboratoriali – diventa difficile o addirittura impossibile costruire la fiducia reciproca indispensabile.[302]

La costruzione della fiducia è un passaggio particolarmente delicato ed importante nei percorsi di video partecipativo. Si tratta in primo luogo di interazioni poco ritualizzate e per nulla istituzionalizzate, in cui scarso è l'apporto di una cultura oggettivizzata, in grado di orientare le aspettative degli attori (Simmel 1989):299-300, o di un senso comune che permetta agli attori di "pensare come al solito".(Schutz 1979)

In secondo luogo, trattandosi di negoziare la visibilità della propria faccia in arene di sfera pubblica, alto è il rischio che si corre.(Luhmann 2006): la risorsa fiducia è più necessaria, e più complessa da costruire.

Non è quindi sufficiente la condizione necessaria di una rappresentazione autentica e coerente nel tempo dell'attore (Goffman 1969); occorre una coerente intenzionalità.

In questo caso, la nostra prima attenzione è stata la difesa del percorso – presentato nel corso di quell'interazione come un percorso compatto che ha senso dall'inizio alla fine, e che può essere valido o meno in se, ma la cui validità come strumento di formazione si può valutare solo dopo averlo concluso.

Questo escludeva implicitamente la possibilità di controllarlo dall'esterno, di deciderne in anticipo con troppa precisione lo svolgimento, come in quell'occasione Basel desiderava[303].

(Basel esplicita)il gioco di attribuzione di autorità dal suo punto di vista. Il potere di

[302] Vedremo lo stesso meccanismo nuovamente all'opera, con esiti differenti, nel case study di "Bologna Integra".

[303] Si trattava, evidentemente, di un'utile esagerazione.

> fare intervento nel centro viene attribuito da Basel e da Basel solo; egli graziosamente lo concede a noi in virtù della professionalità che ci attribuisce e della direttività che suppone in noi; in ogni caso Stefano, capo dei formatori, e Basel, capo del centro, sono su di una posizione di superiorità sugli altri; fra loro due, quindi fra pari, si svolge la contrattazione su forme, contenuti, modalità e scopi del percorso laboratoriale e del film documentario che deve uscirne.
>
> Uno degli strumenti usati per questa primo posizionamento strategico è stata la svalutazione dei ragazzi partecipanti al laboratorio (Come sono? Vi obbediscono? Vi trovate bene con loro? Ma credete veramente che saranno capaci?).

La seconda attenzione, diretta conseguenza di quanto riportato in questo frammento di diario etnografico, è stata la difesa del gruppo, ribadendo che l'organo decisionale non era né l'autorità professionale dei formatori, né l'autorità *naturale* di Basel, ma il gruppo nell'espressione assembleare della propria autonomia.

Di conseguenza, una volta sgombrato il campo dalle possibili interferenze del donor, abbiamo chiuso la discussione sul soggetto, che sarebbe stato deciso il giorno successivo dal gruppo.

Se da una parte queste due mosse crearono effettivamente uno spazio di autonomia, ed allargarono la fiducia reciproca fra *trainers* e *trainees*, dall'altra, l'impasse sul soggetto non era risolta, e la contraddizione fra difesa della faccia nell'interazione di gruppo raccontata nel paragrafo precedente , e rinuncia alla faccia nell'interazione con Basel appena raccontata, pesava.

Per uscire dall'impasse, fondamentale fu l'attore invisibile della visibilità.

In che modo la visibilità ha condotto la scrittura?

Il giorno successivo, siamo partiti dai pubblici immaginati, e dagli scopi e necessità relative a questi pubblici.

Per individuare pubblici, cominciamo con l'individuare luoghi; ed i primi che emergono dalla discussione e dai desideri collettivi sono accomunati dalla distanza.

Si inizia con l'Italia, dove le proiezioni sono già previste; si prosegue con il Canada, patria di Shima, che nel frattempo si è aggiunta al gruppo. Poi emerge la possibilità di proiettare in Giordania; infine, si pensa di poter diffondere il film anche via web.

Per i pubblici distanti, la necessità è quella di far sapere cosa succede in Palestina, di far sentire la propria voce, di denunciare una situazione insostenibile. Di evadere dalla costrizione della vita sotto occupazione immaginando di poter parlare a persone distantissime, di poter costruire una relazione a prescindere dalla fisicità dello spostamento negato.

Un buon soggetto *deve* essere allora il Muro. È una relazione circolare; il pubblico distante necessita il racconto del Muro, l'urgenza del racconto del Muro stimola la ricerca di un pubblico distante.

Questa esigenza è espressa chiaramente da Adnan:

> I didn't care at all. Biddu is a small village. We have to think big. With the camera we can tell the world about what's happening. You know? People abroad don't know about our suffering. We have to tell them.[304]
>
> [Dall'intervista ad Adnan al-Khadoor]

C'è evidentemente anche un altro elemento, in questa spiccata preferenza per arene di sfera pubblica distanti, ed è il fatto che queste consentono, paradossalmente, un'esposizione minore, un più cauto impegno:

> Well, maybe we were just worried. You know, it is a small place, we have to move carefully. We are exposed. See what happened with the first film.[305]
>
> [dall'intervista a Sultan Mansour, 2]

In un secondo momento di discussione, e su stimolo dei *trainers*, si focalizza sulle possibili occasioni di visibilità in arene di sfera pubblica di prossimità – ovvero, nel paese di Biddu, all'interno del Centro Giovanile e in piazza; nelle scuole del paese e dei paesi circostanti; per tramite di altri paesi; trasmettendo il film sul canale di Al Quds TV, e magari di altre televisioni private palestinesi; ed infine, al cinema Al Kasaba di Ramallah, unica sala dei Territori.

---

[304] Non me ne importa nulla che Biddu sia un paese piccolo. Dobbiamo pensare in grande. Con la telecamera, possiamo raccontare a tutto il mondo cosa sta succedendo. Lo sai, vero? La gente all'estero non sa nulla delle nostre sofferenze. Dobbiamo farlo sapere.

[305] Beh, guarda, forse eravamo solo preoccupati. Sai, questo è un paese piccolo, dobbiamo muoverci con cautela. Siamo esposti. Guarda cos'è successo con il primo film. [Sultan si riferisce alle conseguenze delle prime proiezioni di "Sotto lo stesso tetto" a Biddu, conseguenze che saranno affrontate nel prosieguo della trattazione.]

L'idea dei pubblici vicini appare decisamente più problematica, ed incontra una sensibile resistenza; tuttavia, apre anche prospettive interessanti. Da una parte, in questo modo, il potenziale del video si dispiega appieno:

> You know? There was a contradiction. We were willing to change things in Biddu, but at the same time we were much more excited about spreading the world.
>
> I remember when Shima arrived, and we start talking about screening the film in Canada. Canada! That was fabulous!
>
> But, thinking about it, well, Canada had totally no relation with our lives. Biddu and the nearby villages had. But we discovered all this time going.[306]
>
> [dall'intervista a Khaled Mansour, 2]

Dall'altra parte, si è costretti ad essere più responsabili delle proprie enunciazioni, ad inserire già dal trattamento l'attenzione al proprio contesto sociale, ai suoi linguaggi, ai suoi tabù, ai suoi punti sensibili – per fare quelle che (Piccinini 2007) chiama autocensura interculturale: l'attenzione al *come* dire le cose.

Ad un livello più immediato, occorre riformulare i passaggi del soggetto per essere sicuri di portare ad un pubblico prossimo qualcosa di interessante– l'attenzione al *che cosa* dire.

Per i pubblici prossimi, non è necessario parlare del muro perchè lo conoscono già tutti[307]; può essere invece utile usare quest'occasione per fare *public awareness* sul centro, stimolarne l'accesso, costruirne un'identità sociale. Un buon soggetto può essere quindi quello del Centro Giovanile.

Incrociando le due categorie di pubblici ipotizzate, iniziamo a costruire un soggetto che intrecci i due temi del Centro Giovanile e del muro. In questo modo, sia il target di distanza (Muro) che quello di prossimità (Centro Giovanile) sono serviti, e con ciascuno dei due target si persegue un fine specifico, compatibile però con l'altro fine comunicativo e l'altro target.

C'è il muro, ne parliamo, non possiamo non parlarne, ma ci focalizziamo sul fatto che *chi* racconta questa storia è un gruppo di ragazzi che non accetta di farsi ingabbiare stando seduti a lamentarsi ma che sta reagendo.

Attraverso, insomma, il passaggio della visibilità non solo si è risolta l'impasse – relazionale, più che di linguaggio cinematografico – in cui si trovava il soggetto, ma si sono anche messi a dialogo e confronto pubblici differenti, e differenti cose da dire a questi pubblici.

Lo sguardo sui pubblici stimola per simmetria lo sguardo che questi pubblici potrebbero proiettare sul self collettivo del narratore: praticato in questo modo, il cinema è un dispositivo bidirezionale(Comolli and Lavigne 2003), in cui il pubblico entra nella relazione triadica creata dalla macchina da presa (Comolli 2006).

Visto dal Canada, il Centro Giovanile è poca cosa, e potrebbe senza danno uscire dalla narrazione; visto dalla piazza di Biddu, esso diventa inevitabilmente protagonista.

---

[306] Sai?, c'era una contraddizione. Il nostro obiettivo era cambiare le cose a Biddu, ed, allo stesso tempo, eravamo molto più eccitati all'idea di diffondere il nostro lavoro per tutto il mondo.

Mi ricordo quando Shima è arrivata, ed abbiamo iniziato a parlare della possibilità di fare proiezioni in Canada. Canada! Era favoloso!

Però, pensandoci meglio, beh, il Canada non aveva alcuna relazione sulle nostre vite. Biddu ed I villaggi vicini si, ce l'avevano. Ma questo l'abbiamo scoperto man mano che passava il tempo.

[307] Questa assunzione non passò senza conflitto. C'era chi sosteneva che anche con i pubblici prossimi era necessario insistere sul Muro, dato che era un tema che la società palestinese preferiva rimuovere. Si è trattato comunque di una posizione minoritaria

La riflessione sullo sguardo che l'altro da sé getta sul sé diventa riflessione sul sé, sulla posizione del sé nella rete delle relazioni prossime e distanti (Riaño 1994), ed è un primo passo per la costruzione di un sé collettivo, fin dalla scrittura del film (Ferriera 2006).

6.6.1 *quali personaggi?*

Individuato il soggetto - non più bambini, ma giovani, che in qualche modo afferiscano o possano afferire al Centro Giovanile; e che vi afferiscono in reazione ad una quotidianità segnata dal Muro e dall'occupazione- siamo passati al trattamento.

Ci mettiamo quindi subito al lavoro per focalizzare meglio il problema. Come primo passo allarghiamo e contestualizziamo (coinvolgendo le famiglie, la situazione politica, le politiche di amminstrazione urbana); come secondo puntiamo ad un istogramma e ad una sintesi.

In questo processo, ci spostiamo dall'intera infanzia e gioventù ai ragazzi in età da abbandono scolastico.

La prima sintesi è la seguente:

Boys
Just wandering in the street
drugs (heroin)
problems
stolen [308]
work (very few)
in parent's shop
in settlements[309]

Sara si chiede dove siano finite le ragazze in questo schema. Il gruppo reagisce subito, comprendendo che bisogna assolutamente parlare anche delle regazze.

Girls
stay at home
very few work[310]

per operare ancora una sintesi, si propone di ridurre tutto a tre frasi massimo, eliminando tutti gli ulteriori punti di formazione.

Già la prima semplificazione ha causato una certa insoddisfazione, per tutto quello che sembra restare fuori; questa proposta sembra ancora più difficile da digerire. Ma Khaled interviene con un disegno: traccia una strada, in cui la direzione é data dal tema focalizzato. Dal percorso si aprono dei panorami: sono i temi collegati che nel percorso del film lungo la strada vengono comunque toccati. Per poter vedere i panorami, occorre avere una direzione precisa.

---

[308] I ragazzi vagabondano per strada, e vanno a rischio di incontrare l'eroina o altri problemi. Spesso rubano. (Questa, come le frasi seguenti, è estratta dai tabelloni a0 sui quali conducevamo la formazione).

[309] Lavorano (in pochissimi). O nei negozi dei genitori, oppure negli insediamenti israeliani circostanti. Dato che queste sono le uniche possibilità, di fatto sono tutti disoccupati

[310] Le ragazze stanno a casa; pochissime lavorano.

> Le tre frasi individuate sono
> (We want to make a film on)
> boys/girl who go to work
> boys who stay in the street
> girls who stay at home[311]

Abbastanza rapidamente si elimina anche la prima frase, ed arriviamo al soggetto focalizzato.

L'elemento successivo per poter procedere era la scelta dei personaggi.

> I protagonisti sono stati scelti interamente dai *trainees*, e la scelta è stata abbastanza immediata perché erano membri del gruppo e allo stesso tempo erano perfetti per la parte che dovevano rappresentare.
>
> In questo i *trainers* non sono intervenuti minimamente, anzi nel caso della ragazza hanno saputo a posteriori l'importanza della scelta e del personaggio per la sua storia di vita, cioè che è bloccata a Biddu e non può muoversi dal paese perché non è in possesso della sua CI.
>
> (Intervista a Sara Zavarise)

La scelta non è stata così lineare come emerge da questo frammento.

In effetti, a priori, non ci sarebbe stato molto da discutere; dato il soggetto, i personaggi migliori per metterlo in scena non potevano che essere un ragazzo ed una ragazza che effettivamente afferissero al Centro Giovanile; e fra questi, qualcuno che partecipasse al laboratorio.

Eppure, nuovamente, la proposta causa uno piazzamento; Adnan ironicamente commenta: "Ok, fatelo su di me!"; tutti ridono.

Un segnale in più, ce ne fosse stato bisogno, che in questo contesto, l'autonarrazione è una scelta piuttosto innaturale.

In una situazione molto collettiva e orientata al sociale, e con alle spalle un background sociale di militanza e di forte presenza religiosa, probabilmente l'autonarrazione è la provocazione più radicale – a differenza che nell'individualista, secolarizzata, televisiva e *liquida* Italia, dove è uno dei primi istinti di un gruppo laboratoriale.

(In Palestina, a scuola, fanno i temi personali? I giornali e la TV fanno gossip? Qualcuno ha comprato il format del grande fratello?).

Una volta, però, che si fa strada l'idea che i personaggi vanno scelti all'interno del gruppo,[312] - più per ragioni di semplicità di relazione e rapporto nei tempi strettissimi di produzione che per reale convincimento - l'individuazione è abbastanza rapida.

> Il primo ad essere individuato è stato il ragazzo, nella persona di Mohamed Gare.

---

[311] Vogliamo fare un film sui ragazzi e le ragazze che lavorano, i ragazzi che stanno per la via e le ragazze che stanno a casa.

[312] con il consueto corollario di comunicazione in tre lingue e di creazione di spazi di backstage autonomi, quelli che fanno parlare Sara scelta condotta "interamente dai *trainees*" in cui i "*trainers* non sono intervenuti minimamente"

> Lui accetta timidamente, si schernisce, sorride, ma è fiero. È per lui una grande occasione di riconoscimento all'interno del gruppo; deve ancora capire come gestirsela.
>
> [dal diario etnografico]

Sembra insomma che il gruppo abbia colto l'occasione per dare una mano a Mohammed.

L'istinto dell'intervento sociale è più forte dei limiti che abbiamo posto sull'entrare con la telecamera in situazioni complesse; e lo stimolo dell'autonarrazione è stato alla fine raccolto e ritradotto in stimolo all'intervento sociale all'interno del gruppo.

Torneremo su questo punto nel prossimo paragrafo.

Per quanto riguarda la scelta del personaggio femminile, nella proposta dei trainer, di nuovo, si privilegia o accessibilità e semplicità di contatto e relazione e carattere sperimentale dell'interazione sociale e trasformativa mediata dalla telecamera sulla rappresentatività del personaggio.

> Chiedono tempo; dato che sappiamo già che il giorno dopo non ci vedremo chiediamo almeno di elaborare un'ipotesi per misurarsi con questa, lasciando assoluta libertà di modificare la scelta. Dopo una consultazione che coinvolge tutti tranne Mhammad Gara, su proposta di Abeer (probabilmente anche gli altri, Taghreed compresa, lo pensavano, ma hanno aspettato che fosse Abeer ad indicarlo) indicano il nome di Taghreed.
>
> Reazione di Taghreed: abbastanza serena, accetta, anche se forse disorientata dalla rapidità degli eventi (ma forse lo eravamo più noi).
>
> [dal diario etnografico]

Chiediamo esplicitamente e più volte quali problemi può creare l'intrusione della telecamera in una dimesione così chiusa. Taghreed risponde che non dovrebbe essere un problema, ma si riserva di chiedere ai familiari. In generale, tutti sembrano ben coscienti della difficoltà della sfida, ma più che propensi ad accettarla.

Del resto, il lavoro sul genere è uno degli scopi base espliciti e condivisi del centro.

Le parole di Sultan danno una versione più filmica nel commentare la scelta di entrambi i personaggi:

> How we chose the character? Well, it was quite easy. They were exactly as the people we imagined when we wrote the subject. Mohammed left school and does nothing all day. That's the reason we called him in the center. And Taghreed can't go to University or nowhere else.[313]
>
> (intervista a Sultan Mansour)

Ma, come abbiamo visto, le ragioni della scelta di Mohammed e Taghreed non si risolvono in modo così semplice. Oltre al loro corrispondere ai personaggi ideali immaginati per il soggetto, infatti, appare

---

[313] Come abbiamo scelto i personaggi? Beh, non è stato difficile. Erano esattamente come le persone che avevamo immaginato quando abbiamo scritto il soggetto. Mohammed ha lasciato la scuola e non fa nulla tutto il giorno. E Taghreed non può andare all'università, né da nessuna altra parte.

evidente che nei loro confronti si è attuato, coscientemente o meno, un circuito di feedback orizzontale in grado di generare empowerment individuale.

Nel prossimo paragrafo analizzeremo approfonditamente tale dinamica.

> Why Taghreed? It's easy: we needed a girl, and she was the only girl there! (And what about Abeer?) Abeer is married! And her husband is less… how to say… well, better ask to Taghreed's father than to Abeer's husband. (Why not asking to another girl?) Well, Taghreed was inside the group, she already knew everything, what we were up to do, and she could keep the control. You know? Having the control is important, when you have such a narrow room to move… (So, who has the control? Taghreed or her father?) This is difficult. You can't understand. Her father has the control for what's concerning Taghreed's public behavior… **you** know, what the people say and so on… this village his little! And he has the control because he'll be judged for his daughter behavior, and will be held responsible in case she doesn't find a husband. Taghreed has the control for herself. Her feelings, her choices too… to a certain extent. We needed someone who was free enough to play the role, and not so free for this role to be useful for her. And here's Taghreed… she was perfect: because she can't go outside Biddu, so there is no place where people would not see and speak. But on the other hand, she's free enough because his father would allow.
>
> Finally, you know?, that's the reason. We could also have spoken with Abeer husband… it would not have been so so so difficult. But Taghreed was perfect.[314]
>
> (Intervista a Khaled Abu Eid, 1)

Becker (Becker 1996) ci insegna a non diffidare dalla prima spiegazione di Khaled, anche se appare semplicistica e se lo stesso intervistato, poco dopo, raffina ed in parte corregge la sua posizione. È in effetti un dato di fatto la scarsità di persone di genere femminile fra i partecipanti al laboratorio, ed è segno evidente della difficoltà del NYF all'inizio del suo percorso ad accreditarsi in maniera sufficiente da poter sfidare le tradizioni.

Tuttavia, più interessanti sono la seconda e la terza parte della sua argomentazione, l'essere interna al gruppo come fattore di controllo e la "libertà relativa" come misura dell'utilità dell'intervento.

[314] Perchè Taghreed? È facile, avevamo bisogno di una ragazza, ed era l'unica ragazza in giro! (E perchè non Abeer?) Abeer è sposata. E suo marito è meno... come dire... beh, era meglio chiedere al padre di Taghreed che al marito di Abeer. (E perchè non chiedere ad un'altra ragazza?) Beh, Taghreed era dentro al gruppo, sapeva già tutto, quello che stavamo facendo, e poteva avere il controllo. Sai, avere il controllo è importante, quando i tuoi spazi sono limitati. (Ma quindi, chi ha il controllo? Taghreed o suo padre?) E' difficile. Non puoi capire. Suo padre ha il controllo a proposito del comportamento pubblico di Taghreed. Sai, quello che dice la gente, eccetera. Questo è un paese piccolo! Ed ha il controllo perchè è lui che viene giudicato per il comportamento di sua figlia, e sarà considerato il responsabile se lei non trova marito. Taghreed ha il controllo di se stessa. I suoi sentimenti, le sue scelte anche... fino ad un certo punto. Avevamo bisogno di qualcuna che fosse libera al punto di poter recitare il ruolo, e non troppo libera perchè quel ruolo potesse essere utile. Taghreed! Era perfetta perchè non può uscire da Biddu, così non può andare in nessun posto in cui non ci sia qualcuno che la osserva e poi sparli. Ma, dall'altro punto di vista, è abbastanza libera, perchè (sapevamo che) suo padre avrebbe accettato.
Alla fine, sai?, questo è il motivo. In realtà, avremmo anche potuto parlare con il marito di Abeer.... non sarebbe stato poi così difficile. Ma Taghreed era perfetta,

Il controllo è un elemento centrale del video partecipativo. Ogni relazione mediata dalla telecamera costituisce un rapporto asimmetrico di potere. (Comolli and Frodon 2007; Comolli 2006; Gauthier 2009).

Mettere in questione questo potere, oltre che (probabilmente) aprire ad una più *vera* rappresentazione del reale, come credeva Zavattini[315] (Masoni and Vecchi 2000b; Zavattini 2002) rende possibile che si sviluppino le potenzialità di trasformazione sociale insite nel mezzo audiovisivo.

Non è insomma sufficiente che un film si ponga in termini comunicativi lo scopo del cambiamento sociale; occorre che pratichi in termini relazionali, tanto all'interno del gruppo autoriale quanto, ed a maggior ragione, con i personaggi, nel corso del suo farsi, i termini del cambiamento.

La focalizzazione di questo passaggio operata da uno degli attori del processo sociale del laboratorio è indubbiamente facilitata dal fatto che in questo caso i personaggi sono interni al gruppo: questa una delle ragioni per la quale, soprattutto nel corso di un primo intervento, sembra opportuno suggerire un'autonarrazione.

L'"utilità" dell'essere protagonista della narrazione è legata ad un'analisi degli spazi di genere nel villaggio, che individua le possibilità e le sfide. Taghreed è "abbastanza libera" per poter apparire nella narrazione video: come nota anche Piccinini (Piccinini 2007) ci sono dei limiti alle azioni sociali possibili per un intervento condotto in tempi così brevi e in condizioni multiculturali (o post-coloniali?); ed il primo, è la verifica di quanto sia *possibile* la provocazione che si intende portare.

Coerentemente con gli assunti del PV (Bruce s.d.), questa è una valutazione che si lascia ai *trainees*, dopo averli adeguatamente avvertiti circa l'invasività della telecamera. In questo caso, i *trainees* apparivano particolarmente prudenti sullo sfidare i confini di genere. Ci siamo fidati. Come vedremo, abbiamo, nonostante tutto, sbagliato: Taghreed forse non era "abbastanza libera per partecipare".

Tuttavia era sicuramente "non così libera" perché il percorso audiovisuale potesse aver ragion d'essere anche semplicemente in riferimento alla sua esperienza.

Si tratta, già al momento della scelta del personaggio, di immaginare quali possono essere le conseguenze del portare la sue storia in arene di sfera pubblica dal punto di vista dei meccanismi di feedback orizzontale.

Il fatto di per se stesso che una ragazza non sposata raccontasse la sua storia in video, e si facesse portaparola in pubblico di un condizione condivisa veniva ritenuto, dai partecipanti al laboratorio e – soprattutto – da Taghreed stessa un'occasione per riprendersi una parola che, nella sua condizione le era negata. Questo effetto è potenziato dal fatto che la presa di parola di Taghreed riguardava non tanto un'adesione alla grande narrazione pubblica palestinese – i torti subiti e la volontà di resistenza – quanto degli argomenti più scivolosi: la ristrettezza dei propri spazi pubblici (dovuta, certo, alla situazione ordinariamente eccezionale dell'occupazione, ma, in misura forse maggiore, all'angustia del ruolo sociale tradizionale della donna nel villaggio), il disagio personale e privato, intimo, di vivere là ed in quel modo.

Certamente, anche degli effetti di circuiti di feedback interno erano inscritti nella scelta del personaggio – e si sono poi verificati nel corso delle riprese, del montaggio e delle proiezioni; tuttavia, prioritaria sono rimasti gli effetti legati a circuiti di feedback orizzontale.

Questo è dovuto principalmente al fatto che alla radice dei problemi di Taghreed sta non tanto un fatto individuale quanto un fatto sociale, condiviso con le ragazze della sua generazione.

Diverso il caso di Mohammad G; anche se si può inserire il suo disagio nella difficoltà maschile di assumere il ruolo che la società si attende[316], esso ha profonde radici legate alla sua vicenda individuale: problemi familiari e sbandamento adolescenziale l'hanno portato ad abbandonare la scuola, innescando un circolo vizioso di bassa autostima, noia e depressione.

---

[315] Su questo punto, interessante la discussione in (Winston 2000b)

[316] Sono, infatti, scarsissime le prospettive di lavorare e di poter mantenere una famiglia; nulle, quelle di difenderne l'onore reagendo alle umiliazioni dell'occupazione.

In questo caso, il circuito di feedback che più entra in opera è quello interno: il fatto di essere scelto, in scrittura, il fatto di essere ripreso (e le interazioni che, davanti alla telecamera e con la scusa della telecamera avvengono) ed il fatto di essere portavoce del messaggio collettivo in proiezione funzionano come elemento di rafforzamento della propria identità e messa in discussione delle proprie scelte, come abbiamo delineato in 1.4.1 ed il 2.1

> I think that it was good for Mohammed. It was good. It was training. Like as when I was training him on kung fu in the film. The interview was the same. Training. Yeah. Everyone needs training. Mohammed needed it very much.[317]
>
> (Intervista ad Adnan al-Khadoor)

In sintesi: la discussione sui personaggi porta ad evidenza la struttura interna del gruppo, e rapporti relativi ed il sistema dei ruoli che i ragazzi stessi stanno instaurando e che i *trainers* decidono di assecondare: la decisione di raccontare le storie di Mhammad Gare e di Taghreed sembra infatti essere coscientemente indirizzata non solo a cogliere lo stimolo dei formatori, ma anche a porre in essere un lavoro sociale interno.

I personaggi non sono infatti nè i più forti (in senso filmico) nè i più rappresentativi (in senso sociale), ma le personalità più fragili del gruppo, quelli più sprovvisti di strumenti e risorse. Uno scopo che ai *trainers* sembra già sufficiente sotto il profilo sociale dell'intervento è insomma quello dell'emporwement di Mhammad Gare e di Taghreed, tramite la possibilità che gli viene data di prendere voce ed assumere su di se e sul gruppo la loro storia.

Riassumendo quanto detto in una tabella:

	Genere	Libertà di movimento ed espressione	Problema personale individuato	Circuito di feedback
Mohammed	M	"free"	Bassa autostima	Interno (ed Orizzontale)
Taghreed	F	"not so free"	Limitati spazi sociali Niente accesso ad una *voice*	Orizzontale (ed Interno)

[317] "Credo che (essere personaggio del film) sia stata una cosa buona, per Mohammad. È stato positivo. È stata una forma di allenamento. Come quando l'allenavo a kung fu per il film. L'intervista è stata la stessa cosa. Allenamento. Tutti abbiamo bisogno di allenemento. Mohammed ne aveva molto bisogno". In una scena del film, Adnan insegna a Mohammed delle mosse del kung fu.

Il passo successivo è necessariamente quello di confrontarsi con un linguaggio sconosciuto – quello del cinema del reale (Levin 1971; Nichols 2006) – ed occorre per incominciare a misurarsi con delle immagini e non solo con delle parole

Avendo poco tempo per effettuare proiezioni, presentiamo un lavoro uscito da un laboratorio di PV in Kenya, TV_Slum[318], ce ci permette di discutere di metodo oltre che di linguaggio.

Proiettiamo venti minuti, e facciamo un primo brainstorming – molto partecipato. I trainees si focalizzano sul contenuto del film, di grande impatto emotivo; ma questo è il *what to show*, ovvero il corrispondente del soggetto; è il caso di porsi la domanda di *how to show*.

La prima distinzione che viene proposta è quella fra *interview* ed il resto - che successivamente riassiumiamo con la categoria di *observation*[319].

Li abbiamo fatto riflettere sulle conseguenza della scelta di privilegiare l'uno e l'altro aspetto, fino ad arrivare a collegare l'intervista all'ottenere informazione, mentre l'osservazione al suscitare emozione.

Un ulteriore stimolo emerso dalla visione sono stati il punto di vista di chi riprende; vedendo un altro esempio di PV all'opera, abbiamo concordato che solo chi è dentro la situazione può scendere in profondità nel racconto.

A partire da questo ridefiniamo il laboratorio non come serie di lezioni ma come momento paritario di scambio, in cui i *trainers* forniscono strumenti e un metodo di riflessione e i *trainees* forniscono motivazioni, competenza e scopi nell'obiettivo condiviso di fare un film.

Come ultimo stimolo, ci siamo focalizzati sulla reazione che hanno coloro che sono ripresi in Tv Slum alla presenza della telecamera. I *trainees* si sono subito focalizzati sulle molte reazioni negative, e si sono un pò spaventati all'idea di uscire in strada con la camera, ed hanno capito ancora meglio il punto centrale della relazione forte tra chi riprende e chi è ripreso.

Finalmente, abbiamo reiniziato a vedere TV Slum, cercando di cogliere nel film le cose appena dette.

Il giorno successivo, abbiamo cominciato a lavorare con i personaggi, cercando di capire più in profondità di che elementi è composta la loro vita quotidiana, e quanto questi elementi fossero personalmente condivisibili da parte del personaggio, socialmente accettabili e filmabili all'interno del contesto dato, e narrativamente efficaci per gli scopi che si era dato il gruppo nel fare il film.

Successivamente, abbiamo cercato di capire se gli elementi nella lista fossero raccontabili piuttosto tramite osservazione o tramite intervista. Nel primo caso, dovevano trasformarsi in piano di produzione;

---

318 TV Slum nasce dall'esperienza ventennale di AMREF (NGO basata in Africa, dedicata allo sviluppo comunitario) nelle baraccopoli di Ngorongoro. Lo scopo del progetto, che coinvolge otto ragazzi di strada, formati all'uso del video da Angelo Loy e Giuseppe Cederna, è esplicitamente comunicativo (il film viene utilizzato, assieme ad altri prodotti da AMREF, a scopi di educazione, sensibilizzazione e fundraising). Nelle parole di chi l'ha pensato e coprodotto, il film si presenta così : "Tv_Slum è un film interamente girato da otto ragazzi di strada, il risultato di tre mesi di lavoro tra le baraccopoli della capitale del Kenya. Un documento originale sulle avventure, i sogni, le speranze, le miserie, i giochi della vita di strada, raccolto e raccontato da chi sulla strada e nelle discariche è costretto a vivere. Nelle mani dei ragazzi la macchina da presa non è solo uno strumento di conoscenza e di denuncia, ma diventa un'occasione originale di riscatto. " (www.amref.it/Locator.cfm?SectionID=157).

319 Alla fine qualificata da Adnan come "observation is the camera that speaks alone".

nel secondo, in domande. Riporto a titolo esplicativo gli appunti del lavoro di scavo svolto con Mohammed[320]; in grassetto, gli elementi che poi sono effettivamente finiti nel film

Situation = show (S) Information = tell (T)

Show = present tell = past and future

MOHAMED (boys in the street)

1. The normal day: [La giornata normale]

- He has no hours to get up (S/T) *[Si sveglia quando gli pare]*
- Few minutes alone (S/T) [Passa qualche minuto da solo]
- **Start wandering on the street (S)** ***[Inizia a vagabondare per le strade]***
- Meet friends in the street in Biddu (S) *[Incontra amici]*
- Go to the coffee (S) [Va al caffè centrale]
- **Go to their "club": play billiard, smoke narghile, listen to music, endlessly chat (S)** ***[Va al club, dove gioca a biliardo, fuma il narghile, ascolta musica e soprattutto chiacchiera per delle ore*]**
- **Maybe go to Ramallah alone, eventually be blocked at the check point (S/T)** ***[Può capitare che vada fino a Ramallah, in genere da solo. Rischia sempre di essere bloccato ad un checkpoint]***
- **Looks girls (S)** ***[Occhieggia le ragazze]***[321]
- **Smoke millions of cigarettes. (S)** ***[Si fuma milioni di sigarette]***
- Maybe he argues with his parents; he has a bad relationship with them. (S?) [C*apita spesso che litighi con i suoi, con i quali non ha una buona relazione*]
- **He comes to NYF (S) [V*iene al Centro Giovanile*]**

2. the general situation

- He has no ID to work in settlements (nor he would like to) (T) *[Non ha il documento specifico per lavorare negli insediamenti israeliani – ovvero il permesso di lavoro. Considera per questo chiuso il discorso a proposito di fare un qualsiasi lavoro]*
- **At checkpoints he risk to be hit and blocked (T)** ***[ogni volta che passa un chekpoint rischia di essere picchiato e sottoposto a fermo]***
- Mohamed Saker is a friend of him who has a leg broken by policeman (T) *[Ad un suo amico, Mohamed Saker, un poliziotto ha rotto la gamba]*
- **He escaped from school to go to throw stones to the (Israeli) soldiers day by day (T)** ***[Scappava da scuola per tirare pietre ai soldati]***
- **He witnessed the big clashes Biddu had one year before, and he's willing to tell about that (T)** ***[E' stato testimone dei grandi scontri di Biddu dell'anno precendente, e vuole raccontarlo]***

---

[320] Questi appunti sono già ripuliti dagli elementi della vita di Mohammed evocati e poi esclusi per una delle tre ragioni appena riportate.

[321] Questo non è stato mostrato, ma raccontato durante l'intervista.

- He witnessed the killing of one boy. (T) ***[E' stato testimone dell'uccisione di un ragazzo]***

- Finally, he left school, feeling what he was doing there as pointless (T) ***[Alla fine, dopo molte lezioni bigiate, ha lasciato la scuola, pensando che quello che imparava era inutile]***

- His brother is in jail (T?) *[Suo fratello è in galera]*

3. His feeling and evaluations

- He feels he is totally pointless, in a totally pointless situation. He has no clue about his future, nor is interested in it. (T) ***[Pensa di essere una persona senza senso, in una situazione senza senso. Non ha idea di come sarà il suo futuro, e non gli interessa]***

- He fells encaged. He really fears the situation can only worsen. (T) ***[Si sente ingabbiato, e teme che la situazione possa solo peggiorare]***

- He reckons the Center can be a way out from the situation, but is not so sure or enthusiastic about it. (T) *[Riconosce che il Centro Giovanile possa essere una via d'uscita dalla sua situazione, ma non ci crede poi troppo].*

Dopo una partenza per certi versi complessa – dato che Mohammed per primo non riteneva vi fosse nulla di interessante nella sua vita- l'interazione si è fatta via via più vivace.

Oltre a scoprire assieme quanto piene e complesse siano anche le giornate più vuote, e quindi ad investire in qualche modo *ufficialmente* Mohamed del compito di rappresentare il disagio collettivo, il gruppo ha agito in qualche modo come coscienza collettiva, stimolando il ragazzo a passare dal racconto un po' compiaciuto, e sicuramente esagerato, delle sue imprese da perdigiorno ad un'autoanalisi sulla sua situazione e sul modo per uscirne, preparandolo al contempo a mettere in scena il self di fronte alla telecamera.

Questo mutuo riconoscimento del gruppo e del personaggio chiamato a rappresentarlo – di fatto, una mutua costruzione l'uno dell'altro ha reso possibile (ed innescato) il circuito di feedback orizzontale che sostanzia il ruolo di Mohammed nel percorso laboratoriale.

Ugualmente, anche la dinamica dell'interazione dell'"intervista interna" a Taghreed ha prefigurato ed innescato il circuito di feedback che il suo racconto poteva potenzialmente produrre, il circuito di feedback orizzontale. Oltre che servire a Taghreed da specchio, da conferma e da strumento di autoanalisi, infatti, il gruppo, nella sua componente maschile ha *scoperto* degli aspetti della vita delle ragazze che prima ignorava, o ai quali non aveva prestato attenzione.

6.7 Le riprese

Le riprese del film "Sotto lo stesso tetto" sono state rapidissime, gran parte del tempo essendo stata già spesa nel passaggio cruciale della scrittura, e sono state anche occasione di una formazione tecnica già iniziata nei giorni precedenti e portata rapidamente a compimento direttamente in produzione.

Nel presentarle per analizzarle, dividerò la trattazione in quattro parti: in primo luogo, presenterò la struttura delle due *troupes* di ripresa; questo sarà occasione di un breve excursus sui rapporti di genere nel gruppo.

Il racconto, poi, di una giornata di ripresa di una *troupe* mi permetterà di accennare alla reazione del paese al lavoro dell'Unità Video e del permanere di stilemi linguistici riferibili all'inculturazione visuale dei *trainees*; un episodio occorso con la polizia israeliana mi permetterà infine di tracciare i confini della nuova libertà conquistata dall'Unità Video.

6.7.1 la divisione in due troupes: spazi del maschile e spazi del femminile

Nel progetto originale era prevista a questo punto la divisione del gruppo in due sottogruppi. Uno si sarebbe dedicato alla ripresa, l'altro al montaggio, acquisendo traducendo e premontando le scene via via girate. Questo era il percorso più *professionalizzante* possibile: specializzando le competenze all'interno del gruppo, si pensava di rendere più facile ai ragazzi il prosieguo autonomo delle attività filmiche dopo la nostra partenza.

Tuttavia, il tempo stringe. Le lunghe discussioni per il soggetto ed il trattamento, ed una certa stanchezza dei partecipanti dopo giornate intense di lavoro ci suggeriscono una divisione dei compiti differente. Costruiamo quindi due *troupes* che non si spartiscano il lavoro in modo orizzontale, ma in modo verticale: ciascuna delle *troupes* segue uno dei due personaggi, gestendo il suo piano di lavorazione, facendo le sue riprese e premontandole in sequenza. La sessione collettiva di montaggio consisterà quindi nell'armonizzazione delle due sottosequenze nel film finale.

In questo modo si dedicherà più tempo alla formazione alla ripresa (tendenzialmente tutti i ragazzi avranno occasione di girare una sequenza che finirà nel montato finale) a scapito della formazione al montaggio (in tempi così stretti si prevede che essa sarà fondamentalmente responsabilità dei formatori).

La *troupe* che si dedica allo sviluppo del personaggio di Taghreed coinvolgerà la sua migliore amica Abeer, e sarà guidata da Sara. Manca ancora un mediatore linguistico. L'unica possibilità di affiancamento maschile è Khaled, che ha coinvolto le ragazze, è cugino di Taghreed ed è intimo in casa). A Khaled si affianca naturalmente Achmad, suo compagno di corso, che il giorno prima ha interagito per suo tramite.

L'altra *troupe* è quindi formata per differenza: Sultan come referente di solidità e *fratello maggiore* di Mhammad Gare, Adnan come referente linguistico, Mhammad Mansour, solido referente tecnico.

Insomma; coerentemente con l'impostazione di genere del soggetto, anche la divisione in *troupes* è condotta per genere:

> *[Ci sono state delle differenze fra il tuo ed il mio ruolo?]*
>
> Le differenze credo che riguardassero principalmente il genere. Ci siamo concentrati io sulle ragazze e tu sui ragazzi, anche perché il soggetto che abbiamo scelto per il doc da sviluppare assieme lo richiedeva.
>
> [dall'intervista a Sara Zavarise]

In primo luogo, la divisione di genere permetteva alla telecamera di muoversi anche negli spazi reciprocamente interdetti: la troupe che seguiva Taghreed è potuta entrare a casa sua senza essere troppo invasiva; quella che seguiva Mohammed è potuta accedere al club, luogo in cui la presenza femminile sarebbe stata estremamente irrituale.

> *[Con la tua troupe tu hai lavorato in luoghi privati (casa di Taghreed e di sua sorella). Puoi raccontarmi come è andata, cos'è successo?]*
>
> E' andata bene, la famiglia è stata molto gentile con noi. In realtà la *troupe* era abbastanza intima perché era composta da un'amica di Tagreed e da Khaled che è suo cugino. L'unica davvero estranea ero io. Però in quanto donna sono entrata facilmente in confidenza con tutta la parte femminile della famiglia, che era naturalmente quella più presente in casa. Un piccolo aneddoto che mi ha colpito è che il secondo giorno quando siamo andati a casa di Taghreed a fare riprese, lei era a letto e non stava molto bene. Siamo entrati nella sua stanza e lei a cacciato un urlo dicendo a Khaled di andare fuori…. Questo perché aveva i capelli scoperti e Khaled nonostante fosse suo cugino avrebbe comunque potuto essere un potenziale marito e tradizione voleva che non le vedesse i capelli.
>
> [dall'intervista a Sara Zavarise]

Più ampi e più importanti ancora gli spazi aperti nelle interazioni dalla divisione per genere. All'interno delle *troupes* omogenee (ed ancora più, come dimostra l'aneddoto riportata da Sara alla fine del frammento, quando alla *troupe* femminile mancava la presenza di Khaled) l'interazione era fortemente caratterizzata per genere.

> I maschi con me si lasciano andare a forme di forte intimità maschile nei gesti (molto fisici) nei racconti (pedinamenti di ragazze, masturbazione, prostituzione) e nelle battute da caserma (spinte e grassoccie, in un modo deliziosamente adolescenziale), nei luoghi di accessibilità (il coffee shop con biliardo), nelle domande (chiarimenti su cosa diavolo succede fra un uomo ed una donna in determinati momenti), nella crisi ormonale perenne lasciata uscire liberamente alla luce del sole, nelle dinamiche di gruppo (onore maschile, emulazione-rivalità, meccanismi da maschio dominante, aggressività). Nessuno di questi comportamenti era visibile in presenza delle ragazze. Giocando sulla solidarietà di genere, sono in grado di lanciare tante piccole provocazioni, poco traumatiche e, forse, efficaci.
>
> [dal diario etnografico]

Un fenomeno parallelo si è sviluppato all'interno della troupe femminile.

Inizio qui un confronto, che proseguirà fino alla fine del capitolo, con l'esperienza di un altro laboratorio di PV, condotto sempre dall'associazione ZaLab in Tunisia. Si trattava dell'articolazione locale del progetto ZaLabTV[322], che ha coinvolto anche l'Unità Video di Biddu.

---

[322] *ZaLabTV* è una rete permanente di laboratori video già esistenti, sparsi in quattro terre del Mediterraneo.
È una pagina web aperta, disegnata per ospitare liberi scambi di contenuti video. In una parola, ZaLab

Mi appoggio, nel confronto, al lavoro di osservazione svolto da Carlotta Piccinini, volontaria in quel progetto, ai fini della sua tesi di laurea. (Piccinini 2007)

> Ricordo che un giorno abbiamo invitato le ragazze del villaggio a visitare l'Unità Video sfruttando la loro presenza nel Centro[323] per l'incontro settimanale con l'animatrice. Durante l'incontro con l'animatrice e con noi, quindi in un contesto esclusivamente femminile, le ragazze si sono mostrate curiose, propositive e loquaci: hanno parlato di libertà di espressione, esprimendo la necessità e la volontà di poterne usufruire; ci hanno raccontato le antiche tradizioni del mondo femminile. Quando gli abbiamo proposto di pensare un tema per realizzare un video, il discorso sulla libertà di espressione è stato subito accantonato, perché infattibile. (…) Quando ci siamo spostati dentro l'unità video le ragazze hanno mutato radicalmente il loro atteggiamento, diventando incapaci di proporsi attivamente in quel determinato contesto. Hanno semplice ascoltato in silenzio Tahar che raccontava come funzionava l'unità. Parallelamente gli altri ragazzi hanno mostrato grosse difficoltà ad accoglierle ed a farle interagire con il lavoro che stavano svolgendo. Erano tutti fortemente imbarazzati. (Piccinini 2007)

Tanto in un caso quanto nell'altro, si assiste ad un aumento della libertà nell'interazione causato dall'accettazione di una forma di segregazione interazionale.

Tale accettazione della segregazione è paradossale, ma, al contempo, necessaria: ciò che al formatore maschio è stato concesso come forma massima di intimità con le ragazze è stata una stretta di mano di Taghreed al momento dell'addio finale. E si è trattato di un momento molto forte, di una decisione di Taghreed, che ha dovuto superare una visibile esitazione.

La differenza è che nel caso palestinese questo era funzionale alla costruzione di un racconto che uscisse dalla segregazione; nel caso tunisino, questo non è stato possibile.

TV è la prima web televisione indipendente interamente dedicate al video partecipativo.

E' stato il progetto che ha dato seguito al lavoro svolto in Palestina con i due laboratori di Immagini Oltre il Muro, ed in Tunisia, con un laboratorio annuuale chiamato Libero Segnali dal Deserto.

L'associazione ZaLab ha messo in rete le Unità Video indipendenti così create, per produrre assieme un film ad episodi che raccontasse i sogni del Mediterraneo.

Nella sua prima fase, (novembre 2006/marzo 2007), lo scopo del progetto è stato quello di produrre i contenuti (18 corti documentari su sei temi diversi, realizzati in un mese di laboratorio video simultaneo e coordinato a Biddu (Palestina), Kerchaou (Tunisia) e Barcellona (Spagna), di uploadarli su di una pagina web (www.zalab.tv) e di presentarli in un evento pubblico a Barcellona.

[323] Si tratta del Centro d'Appoggio alla Vita Comunitaria di Kerchaou, Su Tunisia, dove ha sede l'Unità Video di Kerchaou e dove si svolgeva il lavoro di formazione: "A poco meno di un chilometro dal centro del villaggio, in mezzo al nulla, si trova il Centro di appoggio alla vita comunitaria di Kerchaou, struttura dove abbiamo lavorato per due settimane nell'ambito del progetto Zalab-tv.

Il centro nasce nel 2002 […] Al suo interno sono presenti una serie di strutture che dovrebbero favorire lo sviluppo della comunità: un asilo, una cucina, (accessoriata solo per preparare il caffè, -esclusivamente *nescafé)*, un laboratorio informatico e l'unità video, dotata di tutte le apparecchiature per funzionare" (Piccinini 2007)

Affrontato il discorso di genere all'interno delle *troupes*, si apre lo spazio per un excursus sulla differenza di genere fra i *trainers*, nuovamente, confronterò l'esperienza di Sara in Palestina con quella di Carlotta in Tunisia.

Nel caso palestinese, la presenza di Sara costituiva una gentile provocazione nei confronti di tutto il gruppo. Per quanto sia uno scopo generale del Centro Giovanile quello di favorire l'interazione fra ragazzi e ragazze, ed in questo sono realmente rivoluzionari rispetto al contesto, comunque il vedere una ragazza che si muove in modo così disinibito e libero ed assume su di se e sulla sua autonomia la responsabilità delle proprie scelte e della forma della propria vita è stato uno *shock* salutare[324].

Importante è stata anche la natura della relazione fra me e Sara; per quanto cercassimo di negare, infatti, appariva ovvio a tutti che dovessimo essere una coppia. Quando, alla fine del secondo laboratorio, il compagno di Sara è sceso a trovarla, ed è apparso evidente che i rapporti fra i due *trainers* erano solo personali, questo ha creato un ulteriore *shock*[325].

Nel caso tunisino, le cose sembrano essere funzionate in modo differente: secondo Piccinini (2007), l'essere donne poneva le *trainers* in una posizione secondaria nell'interazione con i *trainees* maschi.

> Sebbene intervenissimo all'interno delle discussioni relative alla costruzione delle sceneggiature, ponendoci come attori attivi e in possesso di opinioni e punti di vista propri, ho dei dubbi su quanto fossimo realmente ascoltate e prese in considerazione. Ad esempio, quando abbiamo trattato il tema dell'amore a Kerchaou, la mia collega Asmaa[326] propose di far partecipare anche le donne alla discussione. Tahar le rispose che "lei non sapeva cosa fosse l'amore a Kerchaou" e quindi indirettamente le ha negato il terreno per un confronto sul tema. Nonché quando siamo riusciti a portare le donne di Kerchaou dentro l'unità video per discutere delle sceneggiature degli altri film, la proposta è stata accettata dai ragazzi soltanto perché proveniva da Andrea, l'uomo del gruppo, quindi l'unico a cui riconoscevano un'autorità propositiva e decisionale.
>
> (Piccinini, 2007)

Rispetto invece all'interazione con le donne di Kerchaou, l'essere una donna occidentale poneva le ue *trainers* in una posizione privilegiata dovuta, oltre che alle regole dell'ospitalità, alla "fascinazione" che esse provavano nei loro confronti, semplicemente ed umanamente come donne esotiche.

La stessa "fascinazione" operava anche con i maschi, ma ad un livello diverso, quello del gioco di seduzione privop di conseguenze in termini di distribuzione del potere discorsivo:

> Ad esempio, le discussioni che alcuni dei ragazzi dell'unità spesso ci proponevano,

[324] Per la componente maschile del gruppo, emotivamente è stata una grande mobilitazione. Tanto Sultan quanto Khaled, anche fatto la tara della galanteria da maschio arabo, si sono piuttosto innamorati di Sara.

[325] Più di un *trainee*, il giorno che il compagno di Sara era ospite al Centro, è venuto a chiedermi timidamente il permesso di parlargli. Questa mossa di deferenza (Goffman 1956) era chiaro indice di quanto l'esistenza di un compagno di Sara disturbasse la mia rispettabilità ed il mio onore.

[326] La seconda volontaria dell'articolazione tunisina del progetto ZaLabTV

> si fondavano su argomenti futili: “Come sono belle le vacanze in Tunisia, devi tornare che ti porto Djerba” oppure “Vorrei tanto venire in Italia, se vengo mi ospiti a casa tua?”. Questi approcci mi ricordavano un timido e gentile tentativo di corteggiamento. .
>
> Dodo, (…) un ragazzo di *Smar,* (…) provava un debole particolare per me e il giorno dopo che ci siamo conosciuti è tornato all’Unità Video con indosso il suo vestito migliore. In quell’occasione mi invitò a conoscere sua madre, perché a suo parere poteva essere una buona occasione per conoscere le usanze tipiche del luogo: sua madre era conosciuta per la sua destrezza nel decorare il corpo con l’*henné*.
>
> I ragazzi dell’Unità Video, parlando in arabo, lo schernirono per il suo gesto. Sebbene non capissi l’arabo, capivo di essere al centro, ma allo stesso tempo al di fuori, di una discussione prettamente maschile.
>
> Questo duplice aspetto, generato da un conflitto tra generi, ha sicuramente influito anche sui processi di formazione.
>
> Era dato che l’autorità in termini di trasmissione di conoscenze, fosse conferita all’uomo-formatore e non alla donna-formatrice. Quindi, sebbene il nostro gruppo fosse portatore di conoscenze differenziate e complementari, il trasferimento di conoscenze è passato per un unico canale, ovvero tramite il rapporto uomo/uomo.
>
> (Piccinini, 2007)

La principale differenza fra le interazioni dei due laboratori sembra passare pe un aspetto molto basico, ovvero la presenza o meno di donne nel gruppo di lavoro.

Le caratteristiche dell’interazione, infatti, non appaiono sostanzialmente diverse; differente è il loro impatto, perché la facilità di relazione di Sara con le ragazze in Palestina si è tradotta in un testo audiovisuale investito dell’autorialità e della responsabilità dell’intero gruppo e destinato ad una visibilità pubblica; la facilità di relazione fra le due *trainers* e le donne di Kerchaou è rimasta un fatto privato.

La chiave, insomma, sta nella presa di parola da parte di Taghreed e nel suo porre in essere, in questo modo, un circuito di feedback orizzontale

> You know, that was not the first time for me to make inteviews. I graduated in sociology , I always made interviews. But that was different. That was… getting to real.
>
> I guess filming is the key. Or, maybe, posing a question to Mohammed feeling like all the group is posing that question, that Mohammed himself is posing this question to himself. Yes, that is.
>
> To decide together to raise our voice to tell something, and, well, say it. So, yes, filming is the key.[327]
>
> [dall'intervista a Sultan Mansour, 1]

Il momento delle riprese è quello in cui l'intero gruppo avverte la sensazione di quello che sta facendo. Le cose "diventano vere", per dirlo con le parole di Sultan.

Il passaggio, certo, è stato molto, troppo brusco.

Da subito, quello che riprendiamo si vedrà nel film. E, se il lavoro sul soggetto, sul trattamento e sui personaggi sono completi e recepiti, il lavoro sul passaggio alle riprese non lo è.

Il giorno prima, avevamo fatto delle riprese di esercizio a Gianmaria che suonava la chitarra sulle scale[328]. Erano riprese molto libere, appunti impressionistici in cerca di un proprio linguaggio

La troupe che segue Mohammad inizia giusto fuori dalla sede del NYF. L'idea è di fare dei piani a Mohammad che cammina.

E diventa improvvisamente evidente l'impatto dell'inculturazione visuale di cui si è discusso nel capitolo precedente: i *trainees* dirigono rigidamente Mohammed, che da parte sua, cammina tutto impettito ed a scatti, e sono totalmente dipendenti dal cavalletto e dalla messa in scena.

La forza del modello culturale della fiction, invisibile durante le discussioni è diventata predominante in ripresa.

Per quanto riguarda l'impatto con il paese, le cose sono ancora più complesse. Le riprese erano state preparate dai *trainees*, avvertendo – così almeno pensava il *trainer* – tutte le persone che si pensava potessero essere coinvolte, ed ottenendone il consenso

Il piano di lavorazione e' abbastanza semplice: si tratta di seguire Mhammed lungo le tappe del suo itinerario quotidiano, lasciarlo fare ed osservare. Abbiamo tutto il centro del paese, fino al club, un luogo molto suo dove potersi alla fine rifugiare.

Riprendiamo Mhammad in cammino, arriviamo in centro, luogo dove il nostro protagonista entra in uno dei locali principali - per venire abbastanza rapidamente investito da un proprietario furibondo.

Segue fuga nel club[329], con partita di biliardo e fumata di narghilé. Nell' ambiente rilassato e protetto, finalmente i ragazzi si decomprimono un poco, si ammorbidiscono. Il cameraman accetta di staccarsi dal

---

[327] Sai, non era certo la prima volta che facevo delle interviste. Sono laureato in sociologia, ho sempre fatto interviste. Ma questa volta è stato differente. È stato… far le cose per davvero. Credo che il punto sia il fatto del filmare.
O, forse, fare una domanda a Mohammed sentendosi come se l'intero gruppo stesse facendo quella domanda, come se fosse lo stesso Mohammed a farsela. Ecco, è questo. Abbiamo deciso assieme di alzare la voce per dire una cosa, e, beh, l'abbiamo detta. Quindi, si, la chiave è nel riprendere.

[328] Quelle riprese saranno poi montate sui titoli di cosa del film, modo di disvelamento. Esse facevano parte del percorso di formazione tecnica, si cui, per brevità, non si parla in questo resoconto.

[329] Si tratta di due stanze private, attrezzate con un tavolo da biliardo, divani, un frigo ed il necessario per

cavalletto a cui stava aggrappato con dedizione inestricabile, e di provare a cercare frammenti di realtà più che imitazioni di movimenti di macchina televisivi o ricostruzioni da regista di fiction di terza tacca.

Risulta evidente dalla prima mattinata di riprese che l'intero gruppo ha sottovalutato l'impatto della visibilità portata dalla telecamera all'interno di una sfera pubblica. Ha probabilmente pesato la presenza del *trainer*/straniero che certo, in un villaggio relativamente isolato come Biddu, era visto con una certa diffidenza[330]. Ma sicuramente più rilevante è stato lo scarso accreditamento del Centro Giovanile, e la mancanza di chiarezza sui suoi scopi ed i suoi metodi. In effetti, un autentico accreditamento presso il paese si è verificato solo alla fine del secondo progetto, con la proiezione del film sulla memoria collettiva. (si veda il prossimo capitolo).

La prima occasione di ripresa in un luogo pubblico accettata è invece di due giorni dopo, all'opening day. Si tratta della presentazione ufficiale del NYF in cui il centro viene istituzionalmente allo scoperto. Invitati tutte le ONG di stanza in Palestina[331], altre realtà simili dei dintorni; gli abitanti di Biddu ed il ministro ed il viceministro della Cultura[332]. Occorre insomma un settino istituzionale per iniziare a far accettare la presenza della telecamera – che non è un problema in sé, ma quando sfida i confini fra pubblico e privato.

> È il giorno dell'opening day. (…) La giornata diventa invece la prima occasione di concreto funzionamento dell'Unità di Produzione Video al di fuori delle dinamiche laboratoriali. La camera *istituzionale*, deputata a fare testimonianza dell'evento per l'archivio del centro e per gli scopi del film, è infatti affidata ai *trainees*. Se ne prende carico Mhammad Gaze. Il fatto è un pò una sorpresa. Se infatti era scontato che i ragazzi più direttamente impegnati nell'apertura (Khaled e Sultan su tutti) avessero altro da fare, non lo era che fra i rimanenti proprio il timido ed isolato Mhammad si prendesse questo onere e questo onore. Perchè non Adnan (decisamente più protagonista), o Achmad (*cameraman ufficiale* della troupe maschile)?
>
> I *trainers* vi vedono un primo effetto del nuovo protagonismo di Mhammad, spinto ad assumere su di se la propria storia ed identità, ed a farsi testimone della condizione condivisa da tutti.[333]

---

fumare un narghilé, in uso libero ad un gruppo di amici.

[330] Dall'intervista a Sara Zavarise: "*[Come eravamo percepiti, secondo te, dagli abitanti del villaggio?]* Come degli alieni anche perché giravamo con telecamere e attrezzature, però il paese era piccolo ed eravamo quasi sempre con qualcuno dei ragazzi quindi credo che avessero capito un po' perché eravamo lì. Io mi sentivo tranquilla a girare per il villaggio anche da sola, però una volta mi ricordo che ci avevano telefonato i ragazzi dicendo di chiamarli quando arrivavamo a Biddu che ci sarbbero venuti a prendere perché giravano brutte voci. Io non mi sono mai accorta i nulla. Anzi quando entravamo nei negozi e interagivamo con la gente tutti mi sembravano positivamente incuriositi dalla nostra presenza"

[331] Presenti di fatto solo gli italiani di ICS, UCODEP e Differenza Donna.

[332] Si tratta anche, infatti, di una dichiarazione di vicinanza ad Al-Fatah (il partito a cui i due politici appartengono), strategicamente piazzata alla vigilia di elezioni delicatissime. La tattica è scoperta. Al momento di inizio della cerimonia, infatti, i ragazzi si rendono conto con angoscia che l'effigie di Yasser Arafat non è presente. Sultan viene immediatamente spedito a procurarsene una.
Entra nella scuola più vicina e la stacca dalla parete: una foto 50 x 30, incorniciata. Affannosamente rientra nella sala, e, ad invitati e pubblico già presenti, la piazza al posto d'onore sul panel. Talmente al posto d'onore che è costretto poco dopo a spostarla: impallerebbe gli invitati. Il quadro diventa così involontario protagonista della giornata. Il ministrone è soddisfatto, ma non ancora abbastanza: "E Abu Mazen, dov'è??". Ma i ragazzi decidono che è abbastanza.

[333] Più tardi, in un momento di festa all'Hammam di Biddu – presenti una decina di ragazzi e gli ospiti italiani a fumare assieme un narghile – Mohammad si improvviserà buffone e mattatore.

Dopo una nutrita serie di interventi, nei quali il Centro è completamente assente, Basel prende la parola e presenta le attività del Centro.

6.7.4 *"Truccare una ferrari che resta in garage". riprese, visibilità e spazi interdetti*

Riporto senza commenti un frammento del diario etnografico.

Non verrà sviluppato, per l'idiosincrasia della dinamica descritta.

Ma credo sia utile a segnalare che, al di fuori di tutto il discorso sinora svolto, ci si scontra a volte con limiti oggettivi che non possono essere dimenticati.

> Decidiamo che i vagabondaggi del pomeriggio di Mhammad lo porteranno fino al muro in costruzione.
>
> C' (...) e' (...) uno sterrato, (...) traccia in cemento.
>
> Abbiamo appena posato l'irrinunciabile cavalletto, quando un pick up bianco sgomma dietro di noi.
>
> (...)
>
> Dal pick up scendono due (...) esponenti della security del muro (...)Sono Palestinesi di Israele, cosa che rende l'effetto ancora più stridente. Puntano immediatamente i fucili contro la (...) minaccia di cinque ragazzi con una camera grande come un pompelmo, gridano, la voltano sul cavalletto. In realtà, una volta ottenuto che ci arrendessimo, si rivelano ragazzi piuttosto tranquilli, e la cosa sembra avviarsi verso nulla più di un robusto fervorino.
>
> I ragazzi sono tranquillissimi con la bocca, sorridono, dicono cose gentili, sottomesse e umili. Gli occhi, al contrario, oscillano fra la paura e la rabbia. Le mani sono nervosissime, si torcono, toccano i pantaloni, passano sui capelli o sulla fronte. Può ancora succedere di tutto, dicono. E in effetti (...) in qualche minuto arriva un secondo pick up. (...) Sequestrano i documenti ci mettono buoni e zitti da una parte, e cominciano a montare una scena da inquisizione. Pochi minuti, ed arriva un terzo pick up. ora sono in sei, a tenerci d'occhio, ma non gli basta ancora: dalla strada bassa, convocata via radio, arriva una jeep della polizia. Ho improvvisamente l'impressione di aver dichiarato guerra a qualcuno.
>
> L'interrogatorio che segue in arabo e' quantomeno pesante nei toni. (...) Dopo un'oretta sotto il sole in questo luogo desolato, (...) ci portano in caserma a Givat Ze'ev per ulteriori accertamenti.
>
> (...) La stazione di polizia di Givat Ze'ev sono dei prefabbricati sotto un grande albero, c'e' un giardino in mezzo pieno di gatti e di fiori. In mezzo al giardino c'e' un tavolo, attorno al quale sediamo, sotto sorveglianza e con la consegna del silenzio, per circa un'ora. Ne approfitto per imboscare le miniDV.
>
> Infine, decidono di lasciarci andare. Ci caricano in macchina e ci scaricano in mezzo al settlement. Non esattamente il posto più safe per un palestinese, e a dieci chilometri da casa. A piedi, certo. "Guidate piano, mi raccomando", dice il simpatico milite come ultimo saluto ai ragazzi. e tutti ridono. Di sollievo, certo, perché e' andata bene (sono stati gentili, dicono, potevano tenersi le tessere degli ID, o multarci, o, se non c'eri tu, anche picchiarci), ma anche perché (...)
>
> Tutto normale, in definitiva. Normale amministrazione, vita quotidiana. Già un'ora

dopo il nostro ritorno, al centro l'incidente era dimenticato, e si era cambiato argomento di conversazione.

Resta però in me (...) la frustrazione al primo, pesante segnale di stop. Non appena i ragazzi provano ad usare lo strumento che gli abbiamo portato per raccontare ciò che veramente gli sta a cuore raccontare, ricevono la conferma che non si può. E a me viene di pensare di star truccando una ferrari che resterà in garage - di stare rischiando di creare potenziale, ulteriore frustrazione.

6.8 FINALIZZAZIONE. MONTAGGIO E PRIMA VISIONE

6.8.1 l'impossibile montaggio

Il montaggio è la fase più tecnica del percorso di realizzazione di un film.

E', d'altra parte, un passaggio fondamentale – ed a maggior ragione nel cinema documentario, dove è il luogo in cui, in certa misura, si crea il film[334] (Quadri 2003); e lo è a maggior ragione, essendo l'obiettivo della formazione la creazione di un'Uunità Video autonoma.

Tuttavia, nel caso di studio il tentativo di condividere questo passaggio non ha funzionato.

Le riprese sono state in gran parte acquisite e tradotte assieme; quando si è poi trattato di montare, i *trainees* non comprendono che cosa si stia facendo, ed usano la tattica del non capire come forma irrevocabile di rifiuto. Riporto di seguito un frammento del diario etnografico, relativo ad un tentativo di formazione con Adnan e Mohammed Gaza[335].

> Per due ore, Stefano cerca disperatamente di spiegare e di spiegarsi, prima iniziando la lezioncina pronta di montaggio (una piccola introduzione generale al funzionamento delle finestre, estremamente rapida, con tre timeline a diverso livello di complessità già pronte: messa in fila della sequenza del biliardo, primo montaggio della sequenza del biliardo con cambio di punti di vista, secondo montaggio raffinato e ripulito, con presenza di più piani ed audio unico); poi, visto il nullo coinvolgimento, provando con l'acquisizione commentata delle riprese del giorno prima (in genere sempre momento coinvolgente: è interessante rivedere le proprie riprese, ed il giorno prima il principale operatore era stato Mhammad Gare); poi, provando ad iniziare a montare assieme una nuova sequenza (acquisizione già pronta, puro lavoro creativo, perdipiù al grezzo, da fare; insomma, il godimento del montatore); infine, chiedendo ad Adnan il servizio di una traduzione (coinvolgimento diretto).
>
> [dal diario etnografico]

Nessuna delle tattiche funziona, Adnan e Mhammad concedono un attention span di non più di quattro minuti, poi la pausa o direttamente l'alzarsi. Evidentemente considerano il montaggio qualcosa di assolutamente noioso, inutile ed incomprensibile, che non li coinvolge minimamente e che è puro incarico del trainer, il quale, per qualche ragione, si ostina a svolgere il proprio lavoro in loro presenza.

Gioca in questo un evidente disinteresse, che Adnan candidamente rivendica:

> I don't care about editing. It is boring and useless. If you shoot fine, you don't need to edit. Anyway, i prefer shooting. And then, having an editor[336].
>
> [dall'intervista ad Adnan al-Khadoor]

---

334 Rispetto al cinema di fiction, il documentario non diventa cinema (ed anche lì, con un "reintegro parziale") se non al momento del montaggio : (Gauthier 2009)

335 La *troupe* femminile stava lavorando in ripresa, ed erano assenti gli altri componenti della *troupe* maschile.

336 Non mi interessa il montaggio. È noioso ed inutile. Se giri bene, non hai bisogno del montaggio. In ogni caso, io preferisco girare. E poi far lavorare un montatore.

ma la ragione principale stta nel fatto che i *trainees* hanno capito troppo tardi e troppo faticosamente che cos'è ed a che cosa serve il montaggio. Fino all'ultimo giorno, ovvero alla presentazione del premontato, tutti, a parte Khaled, si stupivano molto che tale processo occupasse così tanto tempo (ben tre giorni!). Questo è un problema centrale perchè, fino a quando non vedi la *clip* in *timeline*, è abbastanza oscuro a cosa alla fin fine queste riprese servano[337].

[337] Ed in effetti, esaurito il primo effetto di sperimentazione, i ragazzi usavano la camera principalmente per fare fotografie – più semplici tecnicamente e il cui output possibile era ben chiaro.

Dopo aver finalizzato il premontaggio a Beit Hanina, siamo tornati a Biddu per condividerlo e discuterlo.

Ne procastiniamo la visione ed imponiamo prima al gruppo una lezione frontale su che cosa è il montaggio (nonostante i vari, molto laboratoriali tentativi dei giorni precedenti è infatti chiaro ad entrambi i *trainers* che i *trainees* non hanno afferrato per bene di che si tratta)[338].

Riprendiamo lo schema del secondo giorno, distinguiamo tre macroaree di un calendario lavorativo: pre-produzione, produzione e post-produzione.

Il montaggio assieme alle riprese, fa parte della seconda. Dettagliamo ulteriormente il percorso in selezione, *rough cut* e *final cut*[339].

Nella selezione, da quindici-venti ore (il nostro caso) si passa ad acquisire massimo un'ora[340].

Nel *rough cut* si presta particolare attenzione alla costruzione della storia, allo sviluppo dei personaggi, al ritmo. Dopo il *rough cut* c'è un momento di visione, riflessione e discussione (quello a cui stiamo per dare vita) e, in seguito, si punta al *final cut.*

Insomma, il messaggio profondo è: questa è la proposta dei formatori, ma non è nulla più che un argomento di discussione visibile, la tappa di un *work in progress* e non ancora un film.

Dato l'ultimo ritocco al *final cut,* si passa ad una fase successiva, la post-produzione, in cui si possono ancora fare interventi di micromontaggio pulendo qualche attacco ma in cui è proibito intervenire pesantemente sulla storia, e si mettono definitivamente a posto le immagini e gli audio e si sottotitola.

Chiarita la posizione in cui ci si trova nel gioco, diamo finalmente il via alla visione. I ragazzi sembrano attenti ed emozionati. Taghreed, in particolare, in qualche punto sospira e si passa la mano sugli occhi. Alla fine della proiezione chiediamo commenti.

> Tutti si felicitano con noi, non si capisce bene se per senso del dovere o se per reale commozione – un misto fra le due, suppongo. Che bravi, che bravi, che bravi siamo stati. Sultan in particolare è entusiasta.
>
> Credo che più di tutto abbia contato la sorpresa del salto: nel vedere il passaggio dalle riprese, che conoscevano bene, al montato, i ragazzi hanno all'improvviso iniziato a scoprire che cosa era questo affare, e come i pezzetti che avevano pazientemente raccolto facessero un film – o, se vogliamo, di come un film fosse fatto di pezzetti gestibili e realizzabili come quelli che loro stessi avevano realizzato in ripresa. Banalità, che una volta di più conferma come in un *buon* percorso laboratoriale si debbano spendere tutte le energie possibili per superare lo scoglio della tecnicità del montaggio perchè l'intero processo sia nelle mani dei ragazzi.
>
> [dal diario etnografico][341]

---

[338] Durante tutta la formazione tecnica è risultato chiaro che le lezioni frontali erano più efficaci del metodo inuttivo proposto da *trainers*. Questo dipende probabilmente dalla socializzazione i *trainees* alle regole dell'apprendere. Nei laboratori successivi, una volta che i *trainees* hanno imparato ad imparare in maniera differente (Bateson 1993), il metodo induttivo è risultato di volta in volta più efficace.

[339] Letteralmente, montaggio grezzo e montaggio finale.

[340] Questa è una proporzione un po' esagerata, ma è bene stare stretti quando si dettano regole.

Forniamo ai *trainees* una griglia per aiutarli a rendere un pò più strutturato il loro feedback.

Alla prima domanda: che cosa manca nel film? Segnalano unanimemente che non si vede il Muro.

Discutiamo del problema; i formatori propongono delle riprese fatte da loro fra Al Ram e Qalandia, da mettere in testa al film per far vedere com'è il muro una volta costruito; e si decide di inserire le riprese di Mhammad che cammina nel *terrain vague* prima del muro.

Seconda domanda: cos'è di troppo? Crisi: è tutto necessario, non si può togliere una sola battuta. Provocazione: in un film c'è SEMPRE qualche cosa da togliere, il buon montatore è colui che ha il coraggio di sacrificare un pezzetto ad ogni nuova visione, fosse pure solo un *frame*. Panico e disorientamento (ma perchè sbattersi così tanto a riprendere, se poi...) Ulteriore provocazione, e compito: da questi venti minuti dobbiamo assolutamente tirarne fuori quindici. Messi così con le spalle al muro, i ragazzi ammettono che forse le interviste sono ritagliabili ulteriormente, e si incaricano di farlo. E segnalano che l'intervento di Basel alla fine del film, quando presenta il Centro, è troppo lungo

In questo entra in gioco un fattore tecnico -Sara montando questo pezzo è stata larga perché, in assenza di traduzioni, non aveva idea di cosa stesse dicendo Basel – e, più rilevante, un fattore relazionale: proporre di togliere quanto più possibile Basel dal film non è cosa priva di significato.

Dopo una lunghissima discussione, finalmente il *rough cut* viene affidato ai *trainees*, che avranno il compito, dopo la partenza dei *trainers*, di ricavarne il *final cut.*

Questo, che arriva in Italia circa un mese dopo, corrisponde di fatto al *rough cut* asciugato, con una differenza di rilievo: non c'è più alcuna traccia di tutto l'opening day e del discorso di Basel.

L'approccio intimo ed informale ha vinto sulla necessità di istituzionalizzazione.

[341] Non mi sembra un dettaglio trascurabile il fatto che spesso nel diario etnografico chiami i *trainees* "ragazzi", nonostante la scarsa differenza d'età.

6.9.1 il film "sotto lo stesso tetto"

In questo paragrafo verrà svolta una rapida analisi formale e contenutistica del film "Sotto lo Stesso tetto."

Un buon punto di partenza mi sembra quello di riportare la breve sinossi[342] scritta da una persona completamente estranea allo svolgimento del laboratorio, l'estensore del catalogo del festival SoleLuna[343], al quale il film ha partecipato:

> Mohamed e Taghreed sono due ragazzi di Biddu, un paese che si trova tra Ramallah e Gerusalemme e che tra poco sarà circondato dal muro. Mohamed trascorre le giornate tra la strada e il biliardo; non trova più senso nel crearsi un futuro quando manca solo "il tetto" per chiudere il suo popolo in gabbia. Taghreed rimane a casa: non può continuare gli studi perché non ha il permesso per andare al di là del muro. Il conflitto emerge nella loro vita quotidiana, così come nei loro racconti. In un villaggio in cui le relazioni fra i generi sono ingabbiate dalla tradizione, la loro unica possibilità di stare assieme sembra quella di condividere una condizione di disperazione senza senso. (AA.VV. 2006)

Il film dura 19'09', e si compone di quattro quadri principali: un'introduzione; la vita quotidiana dei due protagonisti; l'intervista agli stessi (alternata sempre ad immagini della loro vita quotidiana); il loro incontro al Nawafeth Youth Forum, dove viene deciso di girare un film: lo stesso che stiamo finendo di vedere.

Più in dettaglio, si riporta ora la sceneggiatura desunta del film:

00:00 – 01:30 (per una durata di 1' 30"): Introduzione.

Si vede un lungo cameracar del Muro nei paraggi del checkpoint di Qalandia, alternato con i loghi di finanziatori e realizzatori del progetto su nero. A 00:45 appare il titolo. Per i restanti 45", si vedono altre immagini del Muro e della strada che da Al-Ram porta a Qalandia. Sopra le immagini, si può leggere il testo: "Il paese di Biddu, Palestina, si trova fra Ramallah e Gerusalemme // tra poco verrà circondato da questo muro // il 18 dicembre 2005 a Biddu è nato un Centro Giovanile// al suo interno si è creata un'Unità Video // per aprire finestre nel Muro". Le immagini ora mostrano un graffito sul Muro: una bambina che si fa sollevare da un mazzo di palloncini. Si va a nero, e compare l'ultima scritta "Questo è il primo racconto che esce dalla finestra"[344]. Nero, dissolvenza incrociata

---

[342] Si intende per sinossi un breve riassunto della storia di un film. Cfr. (Casetti and Di Chio 1991)

[343] SolEluna è un festival internazionale di documentari sul Mediterraneo e l'Islam, che si svolge da tre anni a Palermo. Il suo sito web è http://www.soleelunadocfest.com.

Occorre notare che, per quanto esterno alle dinamiche di produzione, chi ha redatto il catalogo del festival aveva a disposizione, oltre al film documentario, anche la sinossi scritta dagli autori.

[344] Tutta questa prima parte è integralmente – ovvero per ideazione, riprese e montaggio - opera dei *trainers*,

(Figure 10)

Figure 10

Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"

L'ultima immagine della sequenza del Muro

"...una bambina si fa sollevare da un mazzo di palloncini"

01:30 – 03:20 (per una durata di 2'50") Secondo quadro: il luogo ed i personaggi

Uno zoom out del minareto di una moschea del paese da l'avvio ad una serie di immagini di Biddu, riprese dal tetto dell'edificio dove è ospitato il NYF. (01:30 -01:45). Tra 01.45 e 02:00 è introdotto il primo personaggio: una ragazza, in velo nero, ripresa in primo piano, che guarda fuori dalla sua terrazza. È il suo lo sguardo che giustifica le immagini del paese, e suggerisce una soggettiva (Rondolino and Tomasi 1995). Dopo un'altra immagine del paese, vediamo in campo lungo un ragazzo che cammina in una strada del paese verso la telecamera. (02:08-02:20). Il montaggio alternato mostra ora la ragazza, in campo medio, sempre in terrazza, ed il ragazzo che continua a camminare per le strade. Fino a qui, abbiamo semrpe avuto di sottofondo il canto del muezzin che invita alla preghiera. Da qui, e fino alla fine del quadro, abbiamo come colonna sonora i suoni ambiente.

A 02:30 il ragazzo entra in una sala da biliardo. Se fino a questo momento l'abbiamo visto sempre da lontano, ora si fa chiaro che il protagonista è lui. La ragazza (02:44) si alza dalla terrazza e rientra in casa. Da 2:54 a 3:20 prosegue il montaggio alternato fra scene di vita quotidiana (ricostruite) dei due protagonisti. Mohammed gioca a biliardo con un amico, e Taghreed fa una lavatrice.

03:20- 14:40 terzo quadro (per una durata di 11'20")

---

e deriva da un'esigenza incrociata. I *trainees* avevano espresso il fortissimo bisogno – dovuto alla loro immagine del pubblico straniero, cfr. § 4.2 di questo capitolo – di mostrare immagini del Muro, ma non potevano effettuare in prima persona le riprese (cfr. § 6.4).

I *trainers* avvertivano l'esigenza di contestualizzare.

Da questo punto di vista, l'introduzione è uno dei luoghi nel testo filmico dove è più individuabile il pubblico ideale del gruppo complesso che è autore del film.

prima parte : 03:20 – 07:40 (per una durata di 4'20") : la vita quotidiana dei protagonisti – ovvero, gli aspetti che i protagonisti ritengono "normali" della propria quotidianità

Questa parte si gioca sul montaggio alternato delle due interviste ai protagonisti con riprese della loro vita quotidiana. I quattro livelli di racconto procedono in modo relativamente indipendente l'uno dall'altro, con netta preminenza dei due livelli osservativi.

(Figure 11)

Figure 11
Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"
Taghreed parla con Abeed

La prima intervista che inizia è quella di Taghreed, che inizia a raccontare della sua giornata da mattino, e parla dei lavori quotidiani di gestione della casa. L'intervista è messa in scena come un dialogo con la sua amica Abeer. Entrambe sono in campo, sul divano di casa, in figura intera. In montaggio alternato, Mohammed gioca a biliardo e mette su della musica. (03:20-03:40).

A 03:40 inizia anche l'intervista a Mohammed, che parte proprio dalla vita di club: le giornate passate a giocare a biliardo ed a chiaccherare di nulla. Anche la sua intervista si svolge sul divano di casa. Fino a 04:40 sentiamo di più la voce di Taghreed, che, dopo aver descritto le sue attività casalinghe, confessa la sua passione per i libri che insegnano ad interpretare i sogni – la sua univa evasione, e vediamo di più Mohammed, che, da 04:40 a 05:17 prepara un narghile.

Tra 05:18 e 05:53 seguiamo invece Taghreed che lava i piatti ed offre un cetriolo da sgranocchiare ai nipotini.

(Figure 12)

Figure 12
Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"
Mohamed fuma il narghile

A 06:00, dopo aver fumato un narghile, Mohammed riprende il suo racconto. Si inizia a vedere anche il compagno del dialogo, che è Adnan. Fino a 06:30, il protagonista parla delle volte che riesce ad andare in città, a Ramallah, per bighellonare per le strade e guardare le ragazze.

A 6:30 la parola torna a Taghreed, che accenna ancora ai suoi svaghi e racconta di quando va a trovare la sorella ed a darle una mano con i nipotini, ed a 06:37 le sue parole si sovrappongono alle immagini della protagonista che entra in casa della sorella ed aiuta i nipoti a fare i compiti – fino a 07:40. In questo minuto di osservazione si inserisce anche un momento in cui Taghreed abbandona il tono sereno e constatativo con cui ha finora parlato della sua vita, ed, in primo piano, confessa del suo desiderio di avere più spazi.

(Figure 13)

Figure 13
Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"
Taghreed ed i nipoti
"... aiuta i nipoti a fare i compiti"

Terzo quadro // seconda parte: 07:40-11:20 (per una durata di 3'40)

Il racconto degli "scontri di Biddu" [345].

In questa sezione, come nella successiva, i momenti di osservazione muta sulla vita dei protagonisti si diradano, ed il montaggio verbale si fa più serrato.

Taghreed esce da casa di sua sorella. E' l'unico momento del film in cui la vediamo per strada, in uno spazio pubblico. E' in campo lungo, e si allontana dal punto di vista della mdp avvolta in un vestito lungo stretto e nero.

In voce off, ascoltiamo il momento dell'intervista in cui inizia a parlare degli scontri, che racconta per come li ha vissuti: da dentro casa (7:40-08:20).

Da 08:20 a 09:40 la parola passa a Mohammed. Lo vediamo camminare nella terra sconvolta dai lavori per il vecchio tracciato del Muro, e cominciare a raccontare la sua esperienza degli scontri.

Il ragazzo vi ha partecipato in prima persona. Non racconta della sua partecipazione[346], ma del cambiamento che ha avuto la sua vita durante (ed in seguito a) quegli avvenimenti: ha lasciato la scuola. Nel corso del racconto, mentre continuamo ad ascoltarlo, lo vediamo praticare il kung-fu con il suo intervistatore.

(Figure 14)

Figure 14

Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"

Mohamed sul terrazzo di casa sua

"... continua a raccontare degli scontri"

---

[345] La decisione della costruzione del Muro ha provocato un'accesa reazione negli abitanti di Biddu. Supportati da cittadini israeliani critici con la politica di Sharon e da internazionali, hanno cominciato una resistenza non-violenta di marce, petizioni, resistenza passiva e manifestazioni. La reazione dell'IDF, l'esercito israeliano, ha spesso fatto degenerare la situazione in guerriglia urbana. Cinque giovani di Biddu sono morti. Il Muro non è stato fermato, solo spostato di qualche centinaio di metri. La resistenza si è poi spostata a Bil'in, una quindicina di chilometri a nord. Cfr. (Reynhart 2006)

[346] Durante l'intervista si era diffuso nel racconto, che poi è stato tagliato in montaggio, per evitare di esporre il protagonista.

Fra 9:40 e 10:20 Taghreed racconta dell'uccisione di un suo conoscente, avvenimento a cui ha assistito dalla finestra. Fra 10:20 e 10:52 e Mohammed, dalla terrazza di casa sua, da cui si gode di un ampio panorama, continua a raccontare degli scontri e del comportamento dell'IDF, finendo per raccontare dell'uccisione dello stesso ragazzo di cui ha parlato Taghreed. E' il primo punto della narrazione filmica in cui i due personaggi si incontrano.

Dopo una pausa osservativa (10:52-11:06), nella quale vediamo nuovamente Mohammed ed Adnan che si allenano, il racconto di Mohammed riprende, fino al 11:17, quando i due personaggi escono dalla stanza dove si stavano allenando.

(Figure 15)

Figure 15

Terzo quadro // terza parte: 11:20-14:45 (per una durata di 3'25")

La presenza del conflitto nelle esperienze personali dei protagonisti, ovvero quello che loro stesso ritengono *anormale* della propria quotidianità.

Il movimento in direzione di una maggiore verbalizzazione, già iniziato nella parte precedente, si accentua. Ora non vi sono più momenti osservativi, nemmeno con la voice over delle interviste, ma solo i due dialoghi incrociati, fra Abeed e Taghreed da una parte e fa Adnan e Mohammed dall'altra.

Mohammed parla del sistema dei checkpoint e di quella che dal suo punto di vista è un ossessione dei soldati israeliani per il suo documento d'identità (11:20 -11:48).

Tagreed racconta del suo problema principale, il fatto che non ha documento di identità, e che quindi è confinata nel paese. Questa è anche la ragione per la quale, pur avendo finito le superiori a differenza di Mohammed, non può continuare gli studi. (11:48-12:20 e 12:43-13:34). L'intervista ha cambiato di location. Ora siamo su un divano più basso, in una stanza nettamente più scura, e lei ed Abeer sono più vicine ed in atteggiamento più intimo. Alla TV vediamo il cartone animato preferito della ragazza.

In montaggio alternato, c'è un frammento dell'intervista a Mohammed (12:20 – 12:43) in cui il protagonista chiarisce che non tornerà a scuola:

Tra 13:34 -14:10 Mohammed fa un bilancio finale della sua situazione: ora che ha un muro attorno si chiede cosa possano fare di più… forse mettere un tetto sopra al muro.

14:10-14:45 Taghreed finisce il racconto dell'impatto che ha sulla sua vita la mancanza del documento.

14:40 – 17:40 (per una durata di 3') quarto quadro

Finiscono le interviste e si torna all'osservazione.

Da 17:40 a 15:20 seguiamo Mohammed e Adnan che, finito l'allenamento, viaggiano su di un furgone fino all'edificio dove è situato il Centro Giovanile; Mohammed sale le scale ed entra.

Siamo dentro al Centro, con tutto il gruppo riunito: tra 15:20 e 15:50 Taghreed parla in arabo; un altro componente del gruppo (Sultan Mansour) traduce, e si capisce che si stanno raccogliendo materiali sulla vita quotidiana della ragazza. Una serie di piani d'ascolto presenta altri partecipanti alla riunione.

Tra 15:50 e 16:12 Adnan, che finora ha funto da intervistatore ed allenatore di king fu, parla al gruppo, proponendo una sua struttura per il film che sarà girato: i protagonisti condividono le sofferenze dovute all'occupazione, ed il fatto di frequentare il Centro Giovanile. Fra 16:12 e 16:25 vediamo Taghreed che ripete e ripassa per il gruppo l'uso dei diaframmi in ripresa.[347]

Nero.

Da 16:25 comincia la sequenza che chiude il quadro ed il film: rivediamo la stessa immagine che l'ha aperto, il minareto della moschea, con lo stesso sonoro. Subito dopo, però, vediamo in controcampo i due ragazzi che stanno facendo quella ripresa, sul tetto del centro. Una camera sta mostrando l'altra. Il campo e controcampo si ripete, più stretto; al secondo controcampo si sente la voce della ragazza che tiene in mano la telecamera: "E' normale che l'immagine di muova"?. La sua telecamera poi (17:00) inquadra Mohammed che scende dal tetto e prende in mano un'altra telecamera. Da 17:20 alla fine (17:32) le due telecamere si riprendono vicendevolmente

(Figure 16)

Figure 16

Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"

Il finale: Mohamed riprende

"... inquadra Mohamed che scende dal tetto e prende in mano un'altra telecamera."

(Figure 17)

[347] Tutte queste sono riprese di backstage, girate per documentazione ed esercizio tanto dai *trainers* quanto dai *trainees*. Solo in un secondo momento si è deciso di inserirle nel montato.

Figure 17
Still Frame da "Sotto lo stesso tetto"
Taghreed riprende, con Sara Zavarise
"... le due telecamenre si riprendono vicendevolmente"

17:40 – 19.09 (per una durata di 1'29"): titoli e backstage

I titoli scorrono su di un ulteriore backstage. Sono riprese realizzate per esercizio e gioco, in un momento di rilassamento. tutto il gruppo è in pausa sulle scale fuori dal centro (dentro era proibito fumare) ed ascolta Gianmaria che improvvisa alla chitarra lo stesso tema che fa da colonna sonora al film.

Uno dei tratti stilistici caratterizzanti il film "Sotto lo stesso tetto" – ed, anzi, probabilmente il suo tratto centrale – è la ricerca di un racconto intimo, personale, di backstage.

Questa scelta è evidente tanto nella *materia*, quando nel *modo* della narrazione, quanto infine nel *discorso* dei personaggi.

Per quanto riguarda la *materia*, tanto di Mohammed quanto di Taghreed abbiamo ripreso spazi semi-privati (il club per Mohammed) e spazi privati (le terrazze ed il salotto delle due case per Mohammed e Taghreed; la cucina di Taghreed; cucina e salotto della sorella di Taghreed) e, soprattutto, comportamenti privati (nel caso di Taghreed, la totalità dei comportamenti ripresi erano privati, non avendo lei, in quanto ragazza nubile, accesso alla sfera pubblica)[348].

L'idea nel proporre questi luoghi e questi comportamenti da riprendere è legato all'approccio del video partecipativo, ed in particolare al suggerimento dell'autonarrazione.

Anche il modo della narrazione, risultato filmico dell'approccio di autonarrazione, è improntato all'intimità. E direttamente visibile è nel testo filmico la relazione che lega i personaggi fra di loro, che muove, da dietro il congegno narrativo, la loro danza reciproca.

Quando Mohammed gioca a biliardo con Sultan, la loro relazione non è solo una relazione di messa in scena fra due personaggi che recitano la parte di amici; è anche una relazione da *dietro* la messa in scena, fra due complici nella autorialità che agiscono un loro testo per dei loro scopi espliciti; ed è infine una relazione *fuori* scena fra due persone che sono amiche nella vita reale.

Anche le interviste non sono stilisticamente delle *vere* interviste, ed anche nel loro svolgersi filmico si può leggere lo stesso intreccio di relazioni che abbiamo appena accennato.

Nella messa in scena esse prendono la forma di dialoghi quasi fittizi: fra Taghreed e la sua amica Abeer, nel registro della confidenza spesso sussurrata ed intessuta di domande sui sogni fatti di notte e sui sogni fatti di giorno; fra Mohammed ed un suo amico più adulto, Adnan, nel registro dei training fisico/psicologico, quasi nel *counseling*, ribadito visivamente dalla scena in montaggio parallelo di Adnan che fa da maestro a Mohammed in mosse difensive ed offensive di kung-fu.

Infine, il *discorso* dei personaggi è accuratamente personale.

In una terra in cui il vissuto personale, quando si fa discorso, è immediatamente politico – tanto per le strategie biopolitiche di oppressione dell'occupazione israeliana, quanto per la forza retorica della narrazione palestinese- ed imediatamente tende a rivestirsi di stilemi retorici vittimistici, a trasformare un "io" in un "noi" obbligatorio, Mohammed e Taghreed parlano ostinatamente di come un "io" occhieggia le ragazzine all'uscita di scuola, o di come un altro "io" vorrebbe almeno fare qualche workshop al pomeriggio.

E così, personale prima che collettiva, intima prima che politica, è la scelta finale di aprire ed aprirsi al Centro Giovanile, ad un "noi" in costruzione, aperto, curioso di sè, ansioso di far entrare più luce dalle proprie finestre[349].

---

[348] Siamo arrivati al punto di riprendere il risveglio di Mohammed nella sua camera da letto. In questo caso, la confusione fra spazio intimo del personaggio e spazio raccontabile era tale da rendere la ripresa inutilizzabile. Mohammed si alzava dal suo letto già vestito di tutto punto, in jeans e maglietta: un risveglio autentico sarebbe stato *oltre* il confine.

[349] Come già ricordato, Nawafeth in arabo vuol dire "finestra", o "apertura", e le ultime parole pronunciate in campo nel film sono quelle di Taghreed, che ripassa la lezione sul diaframma della macchina da presa. "E, quando c'è meno luce, si apre il diaframma."
(Devo questa intuizione, assente o inconscia al momento del montaggio, al commento del critico Federico Rossin)

Si potrebbe, insomma, riassumere il film nella definizione di una doppia (auto)biografia intima, molto più che in un *réportage* sulla costruzione del Muro.

Nell'intimità, queste (auto)biografie trovano una loro universalità, e sono in grado di colpire pubblici distanti. Così risponde Sara Zavarise alla domanda su cosa il film possa essere significato per il pubblico in Italia:

> Un racconto diverso della Palestina, umano e quotidiano
> [dall'intervista a Sara Zavarise]

6.9.3 Fra traduzione del self e sterotipizzazione comunicativa[350]

Ma questa rappresentazione così intima e personale, è anche una rappresentazione *onesta?*

O, in altre parole, possiamo considerare questa esperienza come un esempio *sui generis*, ma comunque dotato di valore scientifico e di documentazione, di *native image making*? (Wagner 1979; Worth 1969; Worth and Adair 1972; Worth and Adair 1970)

Fatta salva la protesta ovvia che ogni testimonianza visuale[351] può essere fatta oggetto di una sociologia sulle immagini (Grady 1996; Grady 1999), la risposta è, di fatto, negativa.

Il primo scopo di questo testo audiovisivo non è infatti una rappresentazione fedele ed imparziale della società di Biddu, o del posto che essa riserva a giovani ragazzi e ragazze, ma quello di giocare un ruolo in determinate arene di sfera pubblica. Non sto con questo sostenendo che si tratta di un testo menzognero, ma che le priorità che l'hanno organizzato erano altre.

Nuovamente, la presenza dell'attore invisibile della visibilità e determinante, ed il suo influsso si avverte in due dimensioni.

Una prima dimensione è quella della scelta dei protagonisti – ovvero, della storia che si può raccontare: come risulta ampiamente dall'analisi fin qui svolta, questa scelta non è stata orientata dalla *rappresenatività* di Mohammed e di Taghreed[352], quanto da un incrocio di possibilità pragmatiche (la loro accessibilità nei tempi brevi dell'intervento), di esemplarità delle loro vicende personali e di tensione autoterapeutica del guppo.

Una seconda dimensione riguarda la traduzione del self nella performazione per la telecamera.

Nel caso di Mohammed, dato che lo scopo comunicativo era quello di evidenziare come il sequestro di un'immaginazione di futuro credibile fosse devastante per gli adolescenti del paese, la sua autorappresentazione si è spostata verso una sterotipizzazione dell'adolescente guappo e scazzato, che porta verso se stesso uno sguardo misto di indulgenza e disprezzo, fiero del suo essere inutilmente ribelle. In altre parole: le giornate di Mohammad non sono così scioperate come appare dal film.

Ugualmente, le giornate di Taghreed non sono quell'esempio di abnegazione e virtù domestica che traspare dalle scene di interni girate con lei; di nuovo, le esigenze di mostrare, di rendere visivamente evidente, come i suoi spazi fossero ridotti ed il suo quotidiano angusto e ripetitivo ha portato a selezionare, nella materia del profilmico, ciò che più si prestasse a questa rappresentazione.

---

[350] Sono grato ad Antonio Marazzi (c.p.) per lo stimolo alle osservazioni esposte in questo sottoparagrafo.

[351] Ed in particolare una il cui costruirsi sia così socialmente autocosciente (Olmos and Ramella 2005)

[352] Se di adolescenti maschi nella situazione di Mohammed ce ne sono, in fin dei conti, abbastanza a Biddu e nella West Bank, la mancanza di ID di Taghreed è un caso eccezionale.

6.10 LA SFERA PUBBLICA INTERNAZIONALE (LE PROIEZIONI IN ITALIA, SPAGNA, REPUBBLICA DOMINICANA)

Nel ricostruire rapidamente il percorso delle proiezioni, si cerca di mettere alla prova l'assunto che un film di video partecipativo sia uno strumento di comunicazione sociale efficace, in grado di intervenire in arene di sfera pubblica in maniera peculiare, in cui le modalità inconsuete del suo farsi siano visibili ed abbiano effetti peculiari.

Seguendo l'ordine cronologico di effettiva proiezione, affronterò prima le arene di sfera pubblica internazionale, ed in particolare le prime proiezioni in Italia, e successivamente le arene di sfera pubblica locale.

6.10.1 Il ciclo di proiezioni in Sardegna ed a Roma

Il film "Sotto lo Stesso Tetto" è stato proiettato per la prima volta nel corso di una *tournèe* in Sardegna ed a Roma, tra fine febbraio ed inizio marzo 2005[353].

A questo ciclo di proiezioni partecipavano, in rappresentanza del NYF, Khaled Abu-Eid e Sultan Mansour.

Con un vero tour de force, in sette giorni sono state organizzate, oltre ad una serie importante di incontri istituzionali, dieci proiezioni, tutte molto affollate, per un pubblico complessivo di circa 1700 persone[354].

Tanto in Sardegna quanto a Roma, le proeizioni sono state occasione di discussione ed incontro: per rappresentanti del Centro Giovanile, preziosa occasione di fare rete attorno al proprio progetto, costruendo visibilità per la loro attività ed attivando contatti per progetti successivi: il film cominciava a funzionare per uno dei suoi scopi principali, quello di essere un biglietto da visita per il Centro Giovanile, uno strumento in grado di costruirne visibilità e riconoscimento pubblici; e dimostrava di funzionare molto bene[355].

Va tenuto presente, nel valutare i dati di questo paragrafo, che le arene di sfera pubblica internazionale erano, paradossalmente ma non troppo, le più facilmente conquistabili dal film: si trattava di un pubblico già socializzato alle ragioni della causa palestinese e desideroso di concrete occasioni per manifestare questo impegno cfr. (Boltanski 2000).

Oltre all'impatto della presenza di due ragazzi della West bank al loro primo viaggio fuori da un paese arabo, ed all'indubbia forza attrattiva della progettualità del NYF allo *statu nascenti*, è stato anche il film stesso ad essere accolto con particolare favore.

---

[353] E' estremamente significativo che la prima proiezione pubblica del lavoro sia avvenuta così lontano da Biddu e dalla Palestina. Si confronti quanto riportato nel paragrafo 6.5.3 sul ruolo dell'attore invisibile della visibilità e sulla preferenza per arene di sfera pubblica distanti

[354] A rendere alta questa cifra hanno contibuito in particolare due proiezioni in scuole superiori ed una all'università di Cagliari.

[355] Al termine della tournèe, confrontando i propri appunti, Khaled e Sultan hanno calcolato di aver raccolto proposte per quattordici progetti di cooperazione, con una trentina di realtà diverse – anche se una percentuale molto bassa di questi progetti è poi andata in porto.

Quanti in questo ha contato il metodo? A prima vista, poco. L'assoluta maggioranza delle domande e degli interventi dopo la visione riguardava il merito del film – la situazione in West Bank e le attività del NYF- e non il metodo.

Tuttavia, almeno due indicatori possono corregere questo primo assunto.

In primo luogo, il fatto che il dibattito ci fosse realmente: le dicussioni dopo la visione sono sempre durate più di un'ora.

E' questo un fatto inconsueto nella circuitazione del cinema del reale, e generalmente del cinema indipendente, anche quando in sala siano presenti gli autori[356]. Qualcosa, insomma, nel film, stimolava la sensazione di trovarsi di fronte ad un incontro reale, in cui la parola potesse essere agente (Petit 1990), e valesse quindi la pena di pronunciarla (Quéré 1990).

Questo effetto, già riscontrato nel corso del primo capitolo a riguardo dei film del *Fogo Process*[357], sembra quindi essere verificato anche in arene di sfera pubblica distanti.

In secondo luogo, particolarmente efficace, dai commenti del pubblico, è apparsa la chiave stilistica della traduzione del privato in pubblico, dell'intimità del racconto condiviso, di cui si è discusso in 6.9.2 evidenziandone i legami con il percorso partecipativo di produzione.

Come vedremo nei prossimi paragrafi, tale apprezzamento non è stato assolutamente espresso nella sfera pubblica locale di Biddu; e questo suggerisce una lettura alternativa.

La proposta di una chiave intima è forse anche conseguenza della socializzazione al linguaggio documenario dei *trainers,* ovvero nella convinzione profonda che:

> Niente *sia* tanto efficace come la macchina da presa per cogliere una cultura nelle sue espressioni meno spettacolari.
> (Gauthier 2009) :320

e che quindi siano proprio le cose meno spettacolari da cercare, da far vivere con leggerezza davanti alla telecamera. Ma è più probabilme che sia conseguenza della socializzazione dei *trainers* al linguaggio televisivo e neo-televisivo (Eco 1983).

Già (Meyrowitz 1995) :220-235 aveva rilevato come i media elettronici avessero iniziato a mostrare al pubblico comportamenti che un tempo molti gruppi riservavano al retroscena, con effetti rilevanti in termini di accorciamento delle distanze sociali – tanto screditando gruppi sociali di élite, col mostrarne comprotamenti di retroscena spesso regressivi (Goffman 1969) e comunque "ordinari", quanto umanizzando membri di gruppi nemici, e quindi odiati e temuti (Meyrowitz 1995) :221

L'ingesso dei media elettronici occidentali nella sfera dell'intimità e della soggettivazione si è fatto, dai tempi in cui Meyrowitz scriveva (l'edizione originale del libro è del 1985) via via più pervasivo, diventando una carattteristica strutturale della cosidetta neo-televisione (Stella 1999), afferendo in questo senso ad un più ampio processo che ha attribuito all'individuo, da due secoli a questa parte, un'importanza sempre crescente (Elias 1988; Giddens 1991; Habermas 1974; Touraine 1993)

---

[356] Non ho letteratura a suffragare questa mia affermazione, ma l'esperienza diretta dell'organizzazione per dodici anni di un festival del cinema indipendente, toniCorti.

[357] Questa *scoperta* attraversa tutta la ricca letteratura sul Fogo Process. Si veda in particolare (Extension 1972)

> La neotelevisione, in tale prospettiva, costituisce uno degli ambiti in cui si iscrive una tendenza generale che va ben oltre lo specifico della comunicazione di massa e che trova nel medium un punto di sviluppo inaspettato. Essa contribuisce a produrre soggettività tanto quanto i media simbolici tradizionali (la religione, la letteratura, i miti ecc.) sono serviti a produrre risorse analoghe in passato.
>
> (Stella 1999) :27

Al punto da codificare una categoria specifica – ed indubbiamente utile dal punto di vista euristico – quella della "televisione dell'intimità" (Mehl 1996).

Il parallelismo fra televisione dell'intimità e pratiche di PV va oltre l'affinità di linguaggio di questo specifico film.

Mehl individua infatti quattro funzioni principali della televisione dell'intimità, e queste funzioni sono trasparentemente confrontabili con quattro caratteristiche base dell'approccio del PV, come finora enucleate.

La prima funzione è quella di usare lo spazio pubblico per comunicare verità drammatiche (o, comunque, percepite come non altrimenti comunicabili) a persone socialmente prossime. E già dalla formulazione classica del PV, questo viene concettualizato come uno strumento per comunicare con persone strutturalmente prossime ma comunicativamente non avvicinabili[358]. (Snowden 1983)

La seconda funzione è quella di "costruire un *setting* terapeutico" che dia sollievo ai problemi emotivi dei partecipanti. La vicinanza al PV di tipo terapeutico, o di empowerment individuale, che utilizza circuiti di feedback interni è evidente.

La quarta funzione[359] è quella di "adoperare la ribalta offerta dal medium per trasformare un discorso privato in un messaggio collettivo di interesse generale": anche in questo caso, è interessante il parallelismo nell'utilizzo di un medium per costruire percorsi di feedback verticale.

La terza funzione è quella di "confessare davanti a tutti fatti dolorosi e segreti con il fine di ricostruire una legittimazione sociale perduta, e stabilire le condizioni per una catarsi soggettiva" (Stella, 199 :117). In questo caso, sono importanti tanto le somiglianze, quanto le differenze. Dal punto di vista della nostra tipologia, anche questa funzione sembrerebbe rientrare nel tipo terapeutico; tuttavia, se si elimina la condizione che i fatti debbano essere dolorosi e segreti (che origina la categoria della *confessione*, con il corollario effetto di individualizzazione (Foucault 1988)) e che quindi la catarsi non possa che essere soggettiva, riconosciamo delle regole di funzionamento simili a quelli del PV del tipo di empowerment del noi, che utilizza circuiti di feedback orizzontali.

L'elimiazione della condizione dell'eccezionalità e della spettacolarizzazione del dolore non è casuale: se nelle rappresentazioni originate da questa categoria neotelevisiva (ed, in generale, dalla televisione), è un'eccezionalità, opportunamente spettacolarizzata anche grazie all'abilità sciamanica del conduttore (Stella 1999 :116) a rendere interessante il racconto di persone "comuni": "la malattia, la sofferenza, il disagio, la bizzarria[360]" (Stella 1999 :117), negli approcci di video partecipativo il tentativo è quello, opposto, di seguire la via della restituzione della dignità alla vittima. (Blondau and Sevin 2004; Boltanski 2000; Mesnard 2004) tramite il suo protagonismo nell'autoraccontarsi.

In questo senso, nell'impatti di sfera pubblica che ha avuto "Sotto lo stesso tetto" in arene distanti, possiamo vedere una conferma di quell'effetto di disinnesco della spettacolarizzazione del dolore che

[358] Si tratta del famoso esempio dei guidatori di risciò e dei rappresentanti della banca che non concedeva il prestito.

[359] Lo scambio di posto fra terza e quarta funzione non è casuale

[360] Clausola di spettacolarizzazione che, quando applicata a sofferenti distanti, rischia di renderli un "gadget ideologico dell'occidente" (Hours 1999)

(Segre 2005) aveva già evidenziato, nel confrontare le routines produttive e le loro conseguenze per tre racconti del dolore, una produzione televisiva, un film documentario indipendente ed un laboratorio di video partecipativo.

Anche fatta questa distinzione, tuttavia, la sovrapponibilità fra discorso della televisione dell'intimità – e, più in generale, televisione – e scelte stilistiche strutturanti il film "Sotto lo stesso tetto" e tale da non poter escludere la parentela; e, da questo punto di vista, ha senso immaginare che le stesse ragioni che hanno costituito un punto di forza nell'impatto del film con arene di sfera pubblica "occidentali" inculturate visivamente e cognitivamente dal linguaggio neo-televisivo, abbia costituito un punto di debolezza nell'impatto con arene di sfera puubblica locali, inculturate cognitivamente e visivamente in maniera diversa (come si è sostenuto in 5.4.4 ed in 5.4.5)[361].

[361] In questo rientra evidentemente anche una dimensione generazionale, che regola in modo differente l'accesso alle televisioni satellitari pan-arabe, portartici di un linguaggio più neo-televisivo (Della Ratta 2005)

Il film ha avuto una circuitazione discreta, considerate le condizioni produttive. Non si sa con certezza quante siano state le proiezioni fuori dalla Palestina, ma se ne possono stimare circa un centinaio.

Fra queste, una settantina sono avvenute in Italia (principalmente in Sardegna, Lombardia, Friuli e Veneto) ed una trentina in altri paesi.

Importante è ricordare le partecipazioni ai festival CortoConcorso Massimo Troisi[362] (Pieve Emanuele, Milano), SoleLuna doc fest (Palermo), Inventario (Saragoza), SoloParaCortos (Barcelona/Ciudad del Mexico/Lima) ed alla Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneeo di Skopje (Macedonia).

Il film è inoltre servito da avvio ad una gran parte dei laboratori di video partecipativo che si sono svolti negli anni successivi[363].

Ne è stata fatta poi una prima stampa di 200 copie in DVD. 80 sono rimaste in Italia, e 120 sono state spedite[364] in Palestina. Ulteriori copie sono poi state stampate in Palestina. Non ho dati sufficienti per valutare l'impatto di questa distribuzione.

Una versione breve del film, caricata prima sul sito web di I.C.S., e successivamente sul sito di zalab.tv (www.zalab.tv/en/hubs/1/film/81) ha ricevuto circa 13.000 visite.

Fatta parzialmente salva la pubblicazione online, nessuna di queste iniziative ha coinvolto il gruppo degli autori palestinesi.

E', questo, un limite di cui tenere conto nel ragionare sull'impatto di un'immagine di sfera pubblica nella formulazione di un modello di PV diverso da quelli della tripartizione *classica* presentata nel secondo capitolo.

[362] Dove il film è risultato vincitore della sezione R.A.G.A.

[363] Di particolare impatto è stato nel corso di un laboratorio di PV svolto in Repubblica Dominicana (Collizzolli 2009)

[364] Con notevoli difficoltà, ed utilizzando, come per la stampa del DVD successivo, canali consolari.

6.11 LA SFERA PUBBLICA LOCALE. QUESTIONI DI GENERE, QUESTIONI DI TRADIZIONE, QUESTIONI DI ACCREDITAMENTO.

(Proiezione del film nella comunità. reazioni negative per il ruolo della protagonista femminile. censura. dinamiche difensive di chiusura della sfera pubblica locale)

Per quanto riguarda le proiezioni in Palestina, scono principale del progetto, le cose, a tutta prima, non sono andate così bene come per le proiezioni in arene di sfera pubblica internazionale.

Alla partenza dei formatori, come raccontato in 6.8, il film non era concluso. Non è stat quindi possibile effettuare, come da progetto, la prima proiezione assieme, come parte integrante del percorso laboratoriale. Questo ha probabilmente causato una prima frattura: restare da soli con in mano un film provocatorio, sprovvisti dell'alibi di una presenza internazionale in grado di rendere più facilmente accettabile una situazione non ordinaria, rendeva le cose più complesse agli appartenenti del NYF.

Un secondo elemento critico originava dall'ingresso esplicito fra gli attori della sfera pubblica locale del NYF, in seguito all'opening day. Dopo la giornata di inaugurazione ufficiale, infatti, l'esistenza del centro (e la sua vocazione alla produzione video comunitaria) era nota non solo alle poche centinaia di persone della prima cerchia familiare e amicale dei fondatori, ma, almeno superficialmente, all'intera area di Biddu e dei villaggi circostanti[365].

La prima proiezione del film si sarebbe quindi svolta in un momento in cui un ampia parte della popolazione di Biddu e dei villaggi circostanti era a conoscenza dell'attività del Centro*, senza poterne avere esperienza diretta in tempi brevi.*

Gli appartenenti all'Unità Video hanno organizzato una pre-proiezione interna, presenti una trentina di persone: fondamentalmente, le loro famiglie ristrette. In seguito a questa *preview*

> Hanno avuto il divieto di proiettare il film da parte del padre di Tagreed che nonostante avesse dato l'autorizzazione a fare le riprese, si è rifiutato di rendere pubblica la storia particolare di sua figlia.
>
> [dall'intervista a Sara Zavarise]

Due sono i sintagmi chiave di questa citazione: *rendere pubblica* e *storia particolare*. Ciò che ha disturbato il padre di Taghreed, ciò che costituiva il cuore della sfida alla tradizione era proprio la pretesa di portare una storia intima, privata, in una sfera più ampia del lecito. In questo, l'iperesposizione puramente mediata del NYF in quel momento ha giocato un ruolo centrale:

> You know? It was, simply, too early.
>
> The problem was not with the people who could come and see the film. They could have been thousands and thousands, and: no problem at all! We all know that all that was filmed was totally innocent, there were always someone [of the family's adults] with us [when we were shooting]! We all knew that very well, and Taghreed father knew it as well, he is not stupid, he gave permission for the filming and was always in control.

---

[365] Grazie alla presenza degli internazionali, non così frequente in un'area relativamente ricca e quindi poco coperta dalle attività di cooperazione, e soprattutto grazie alla presenza del Ministro della Cultura nel pieno di una campagna elettorale molto conflittuale, l'opening day ha avuto ampia eco nella stampa locale e non solo. Si trattava, inoltre, di un eco politicamente polarizzato, e quindi in condizione di suscitare automatiche simpatie ed antipatie.

> The problem was with people that knew about the film, but would not come and see it. You know, this is a little place, and people speak a lot. People has nothing to all day, and so they speak. (…)
>
> And all people who knew about the film but would not see it, the would have spoken. "There is this place, this center, in which young man film young women, alone, inside". It would have been too dangerous, for Taghreed and for the center. It was too early. We needed time to make ourselves really known, and respected.
>
> The proof is that we had no problem in showing the film abroad, everyone knew this and it was totall ok. Problem was showing it in Biddu. That was forbidden. (…)
>
> I saw that when we said this to you, you were deceived. But we have to be very careful in our moves, gender issues are very complex there. We risked to hurt really seriously Taghreed, and to have no girls at all anymore at the center, just in a moment.[366]
>
> [dall'intervista a Khaled Abu-Eid, 2]

Di nuovo, e con una figura nuova, l'attore invisibile della visibilità rientra nella danza – dimostrando una volta di più di essere un attore decisivo del processo. Ciò che al padre di Taghreed andava bene finchè restava fra la figlia e gli amici, finchè era decisivo l'aspetto della performazione su quello della riproducibilità, diventa problematico nel momento in cui la sfera della visibilità si allarga ad estranei, e soprattutto abbandoni il medium originale per trasferirsi in un altro, la chiacchiera[367].

Si tratta, del resto, di una dinamica che aveva già notato Malinowski alle Trobriand: alla devianza si reagisce in modo organizzato solo quando essa viene rivelata pubblicamente (Malinowski 2004). Si potrebbe estremizzare l'assunto, sostenendo che alcune attività *diventano* devianti quando vengono rese visibili all'interno di determinate arene di sfera pubblica.[368]

---

[366] Sai? Era, semplicemente, troppo presto. Il problema non erano le persone che sarebbero venute a vedere il film. Sarebbero potute essere migliaia, senza alcun problema. Sappiamo tutti che tutto ciò che abbiamo filmato era completamente innocentr, c'era sempre qualcuno [degli adulti della famiglia] con noi [durante le riprese].

Lo sapevamo benissimo, e lo sapeva anche il padre di Taghreed, che non è uno stupido: ha dato il permesso per filmare e ha sempre avuto il controllo.

Il problema era con le persone che avrebbero saputo del film, ma non sarebbero venute a vederlo.

Lo sai, questo è un posto piccolo, la gente parla. La gente non ha nulla da fare tutto il giorno, e quindi parla. (…) E tutti quelli che fossero venuti a sapere del film e non l'avessero visto, loro, soprattutto, avrebbero parlato, ed avrebbero detto: "C'è questo posto, questo centro, con dei ragazzzi dentro da soli che filmano delle ragazze".

Sarebbe stato pericoloso, per Taghreed e per il centro. Era troppo presto. Avevamo bisogno di tempo per farci conoscere, per farci rispettare.

La prova è che non c'era problema a mostrate il film all'estero, tutti lo sapevano ed era assolutamente OK. Il problema era mostrarlo a Biddu, questo era proibito. (…)

Mi sono accorto che quando ti dicemmo di questa cosa tu eri deluso. Ma dobbiamo stare attenti alle nostre mosse, molto attenti: le questioni di genere sono complicate, qua. Rischiavamo di arrecare un vero danno a Taghreed, e di non vedere mai più una ragazza al Centro, così, da un momento all'altro.

[367] Non è da questo punto di vista rilevante che, già all'atto della performazione, la sfera privata di Taghreed fosse visibile a degli assoluti estranei – i trainers occidentali ed il personale di ICS. Questi erano talmente estranei da essere inoffensivi. (Simmel 1989)

[368] L'idea che è la sfera pubblica che costruisce la devianza, non essenzialisticamente ma operazionalmente e situazionalmente non è nuova (Becker 1993), come non è nuovo il collegamento di questo processo con la sua visibilità (Ranulf 1938), o l'idea della necessità della visibilità della sanzione per la devianza (Foucault 1982)

C'è però di più: l'iperesposizione di cui parla Khaled, il fatto di avere delle persone "che sanno del film, ma non lo vedono" e ne parlano, ha accentuato una sostanziale irrecivibilità del film – e questo, per la stessa ragione che ne ha comportato la favorevole ricezione nelle arene di sfera pubblica internazionale, ovvero il suo essere un film intimo, personale, privato.

Per sviluppare questo, torno a confrontarmi con l'esperienza del laboratorio di PV a Kerchaou, in Tunisia, come analizzata da Carlotta Piccinini.

A Kerchaou il mondo degli uomini e quello delle donne sono estremamente separati e difficilmente trovano delle piattaforme comuni d'interazione. Dentro l'Unità Video non ci sono donne. Quelle che c'erano inizialmente, due soltanto, hanno lasciato Kerchaou per andare a studiare fuori.

> *"Prima c'era due donne dentro l'unità, hanno lavorato con noi il primo periodo, poi sono partite per studiare e lavorare fuori. Il motivo per cui non ci sono donne dentro l'unità video e che non ci sono ragazze di Kerchaou che lavorano qui a Kerchaou. Per noi è stata una perdita perché abbiamo la necessità di lavorare con le donne. Una donna potrebbe fare le interviste ad altre donne, lavorare con loro".*
> *(Tahar Agrebi, intervista #1)*

Perché non ci sono donne dentro l'unità video?

E' stato già sottolineato che il mondo delle donne si espleta nella sfera privata mentre quello degli uomini domina la sfera pubblica. Questa è la ragione principale per cui risulta difficile integrare le donne dentro l'Unità Video.

> *"Il problema principale è che siamo in una zona rurale[…] tutte nei paraggi hanno delle faccende di casa da svolgere e la comunità non vedono di buon occhio il fatto che abbandonino i loro doveri per cimentarsi nella produzione di video."*
> *(Azri Nejib, intervista #3)*

Le donne non devono essere riprese, perché mostrarle in video significherebbe introdurle nella cosa pubblica, mettendo a nudo il privato degli uomini. Le donne, l'amore, sono questioni private di cui gli stessi uomini non parlano tra di loro. La difficoltà che gli stessi ragazzi dell'Unità Video dimostravano nell'immaginare una storia dove fosse presente anche il punto di vista femminile, è rivelatrice di una non-conoscenza del mondo femminile, nonché di una volontà a non consideralo come tema da trattare o discutere.

Ad esempio, quando si è scelto come trattare il tema dell'amore[369]*, si è optato non per una rappresentazione "desiderata", bensì per una rappresentazione fattibile, seppur in rottura con la tradizione, all'interno di quel contesto, di Kerchaou. Ed è stato fattibile, perché era il punto di vista maschile che veniva rappresentato e non quello femminile.*

> *"Se loro sapessero di fare un video che non sarebbe visto dalla comunità allora si potrebbero prodigare in cose particolari e nuove, il problema è che questi video vengono fatti vedere alla comunità e se qualcosa non va bene i ragazzi vengono*

[369] Il progetto ZaLabTV prevedeva la realizzzazione di sei cortometraggi documentari per il web, su sei temi prefissati (ma da interpretare liberamente): Amore, Guerra, Altro, Religione, Tempo, Mare. Non tutti i cortometraggi documentari sono stati realizzati durante il periodo di compresenza laboratoriale di trainers e trainees. Il gruppo tunisino ha scelto di lavorare in compresenza sul tema più stimolante, il Mare, e su quello più problematico, l'Amore. Piccinini (2007) sta in questo passaggio raccontando della lavorazione del film sull'Amore.

ghettizzati: "Siete andati contro le tradizioni, contro l'onore delle vostre donne", io sono sicura che verrebbero fuori cose di questo tipo, per questo i ragazzi sono frenati e si auto-censurano." (Asmaa Ouhiya, Intervista # 5)

Questa polarizzazione, alimentata sia dalle donne che dagli uomini, è visibile e caratterizza l'andamento dell'Unità Video.

Ad esempio, Fahrat e Omar rappresentano i due poli di un continuum entro il quale si discute la partecipazione delle donne alle attività dell'unità video. Farhat è quello più disponibile ad aprire l'unità video alle donne di Kerchaou, mentre Omar è quello più restio, preferirebbe che l'unità video restasse una faccenda esclusivamente maschile.

Fahrat e Omar e le loro posizioni contrapposte nei riguardi della partecipazione femminile, proiettano a livello micro, una tensione che investe tutta la comunità.

> *"Farat vorrebbe utilizzare il mezzo di comunicazione che hanno a disposizione, la telecamera, per entrare nelle case, intervistare tutti tranquillamente, senza che ogni volta sia un problema intervistare qualcuno o parlare con le donne. Infatti quando c'è da parlare con una donna mandano sempre Farat, perché lui ha il tatto giusto, il modo giusto di parlare con le donne in quel contesto. Ad esempio Omar è il contrario, secondo lui non bisognava intervistare nessuna donna a Kerchaou, perché si disturbava, tutti se la prendevano, non intervistiamo lui perché se la prende, lei no perché è una donna, poi se la prende il fidanzato, che anche se non c'è glielo dicono lo stesso."*
>
> (Asmaa Ouhiya, Intervista # 5)
>
> (Piccinini, 2007)

Anche a Kerchaou, insomma, il problema diventa inaffrontabile nel momento del confronto con al sfera pubblica locale ("il problema è che questi video vengono fatti vedere alla comunità", come nota Asmaa[370]), e soprattutto, anche a Kerchaou la radice del problema sta nel confine fra pubblico e privato, dove la sfera del privato è l'unica sfera di possibile autonomia per le donne, e "mostrarle in video significherebbe introdurle nella cosa pubblica, mettendo a nudo il privato degli uomini."

Un ultima notazione va fatta a proposito dei circuiti di feedback.

È, infatti, la visibilità che permette di dispiegarne l'intero potenziale: in questo caso, si è verificata una dinamica di negazione di questa potenzialità.

Nel caso di Mohammed, fin dalla scrittura era innescato il dispositivo di un circuito di feedback interno. Si tratta, probabilmente, del meno fragile dei circuiti di feedback, di quello più immediatamente a disposizione: di quello che meno necessità di una visibilità. Si può infatti pensare che la negazione delle proiezioni nella sfera pubblica locale non ne abbia troppo turbato lo svolgersi

Nel caso di Taghreed, invece, preminente fin dall'inizio era la possibilità di un circuito di feedback orizzontale – la comunicazione fra pari dell'angustia della condizione femminile a Biddu.

Quello che si può considerare un tentativo di instaurare un circuito di feedback verticale (nei confronti del potere paterno/maschile) non riuscito ha bloccato anche la possibilità del circuito di feedback orizzontale[371].

---

[370] Asmaa Ohuiya era volontaria nel progetto ZaLabTV, come Carlotta Piccinini.

[371] Per quanto riguarda il percorso di empowerment individuale di Taghreed attraverso il percorso di

Nel caso, infine, del gruppo dell'Unità di Produzione Video nella sua interezza, il blocco delle proiezioni del film nelle arene di sfera pubblica locale ha avuto un impatto pesante.

L'impossibile visibilità del loro lavoro ha infatti impedito il dispegarsi di circuiti di feedback orizzontali e verticali a proposito della propria autopresentazione e delle *issues* che si erano dati come definizione di lavoro e di identità.

D'altra parte, lo stop alla loro urgenza di cambiamento è stato occasione di un ripensamento di una stratega di più lungo periodo. Il successo, inoltre, delle proiezioni nelle arene di sfera pubblica internazionale, pur non coinvolgendo il gruppo nella sua interezza è stato fortemente motivante, agendo come rafforzativo di un circuito di feedback interno e come immagine di un circuito di feedback verticale.

Nelle parole di Khaled:

> When you came the first time we were like newborns. You didn't deliver us a workshop: you mad us discover our mission.[372]
>
> [Intervista a Khaled Abu-Eid, 2]

L'empowerment collettivo che ha comunque avuto luogo, ed il brusco arresto del processo hanno reso possibile – e necessario – un secondo laboratorio: "Immagini oltre il muro, 2"

---

assunzione su di se della propria identità e della propria storia, si può supporre sia stato bilanciato dalla frustrazione di non poterla vedere resa pubblica, e dai conflitti che questa proibizione ha probabilmente creato.

372 Quando siete venuti la prima volta, eravamo come neonati. Voi non ci avete fornito un laboratorio: ci avete fatto scoprire la nostra *mission*.

7_ Immagini oltre il muro, 2 : laboratorio e distribuzione

Il laboratorio "Immagini oltre il muro, 2", che ha prodotto il film documentario "Solchi. Il dolore della memoria" verrà trattato molto più rapidamente del laboratorio "Immagini oltre il muro, 1", di cui al capitolo precedente.

Ritengo infatti di aver esaurientemente descritto la particolare articolazione del metodo del PV operata da ZaLab nel contesto palestinese; rinuncerò quindi al denso dettaglio analitico con il quale ho trattato il primo laboratorio, tentando piuttosto una trattazione sintetica, in cui concentrarsi piuttosto sulle differenze e sugli sviluppi.

"Immagini oltre il muro, 1" si era svolto nel dicembre 2005, ed era stato un laboratorio di introduzione alla produzione video documentaria, ed all'uso del video come strumento di comunicazione sociale. In quel caso, l'obiettivo del laboratorio fu di produrre un'autonarrazione. Tramite la trasformazione dei due dei ragazzi partecipanti al laboratorio in personaggi, il percorso proposto ai ragazzi è stato di tipo autoriflessivo ed identitario.

"Immagini oltre il muro, 2" si è svolto in maggio 2006. Per questo secondo laboratorio, potendo contare su di un punto di partenza più avanzato, e sul doppio del tempo a disposizione, ci si è posti degli obiettivi decisamente più ambiziosi.

Si è quindi immaginato un percorso di video partecipativo che avesse oggetto di narrazione l'intera comunità di Biddu, interrogandola e coinvolgendola, e non più in primo luogo il gruppo di lavoro.

In questo modo, i circuiti di feedback da innescare non sono stati più riferiti in primo luogo agli appartenenti il gruppo, ma all'intero paese.

Il secondo obiettivo di laboratorio è stato quello di portare i *trainees* ad esplorare le necessità di una produzione professionale. Tutte le preoccupazioni di qualità che erano state accantonate nel primo percorso si sono poste con urgenza nel secondo. Questo ha prodotto una crescita nella consapevolezza tecnica da parte dei partecipanti al laboratorio, ed alla produzione di un film documentario con maggiori possibilità di distribuzione[373].

L'obiettivo centrale era però quello di sbloccare la situazione che si era venuta a creare alla fine del primo laboratorio producendo, come obiettivo minimo, un film che potesse essere mostrato in arene i sfera pubblica locali.

Il lavoro in Palestina è stato così distribuito nel corso dei 29 giorni d'intervento: dopo l'incontro introduttivo, nei primi 6 giorni si sono svolte la formazione teorica e pratica, la definizione e lo sviluppo del soggetto del video.

Il giorno 18 di maggio 2006 sono iniziate le prime riprese, che sono durate dieci giorni.

---

[373] Questo obiettivo era anche legato alla crescente ricerca, da parte di alcuni dei membri del NYF, di una sostenibilità personale nell'ambito dei mestieri dell'audiovideo.

Oltre a produrre il girato per il film, le riprese sono state anche occasione per un ulteriore approfondimento tecnico. Parallelamente, s'iniziava a scalettare, tradurre e ridiscutere il materiale.

Il lavoro di scalettatura, sceneggiatura, acquisizione e montaggio, iniziato il 28 maggio 2006 è durato 7 giorni. Dopo tre giorni di pausa, infine, il montato grezzo è stato ripreso in mano e portato ad un punto di final cut contenutistico.

Il lavoro è poi proseguito in Italia per quanto riguarda la finalizzazione del film: nel corso dell'estate si è perfezionato il montaggio e si è proceduto alla post-produzione audio e video. Nel mese di settembre, infine, quando sono arrivate dalla Palestina le traduzioni aggiornate, si è provveduto alla sottotitolazione ed all'edizione definitiva del film.

Il titolo scelto per il film/documentario è stato "Furrows – the Pain of Memory" (Solchi – il dolore della memoria).

7.1 QUESTIONI DI SCRITTURA

Dopo i guai del primo lab (censura del film) scrittura di un soggetto in grado di accreditare il centro come attore di azione sociale trasformativa e narratore comunitario credibile

7.1.1 La scrittura a distanza

Pur in un capitolo più sintetico, dedicherò comunque ampio spazio agli andirivieni della scrittura – anche ai vicoli ciechi, alle strade non seguite. Resto convinto che la scrittura sia il momento centrale non solo del PV, ma anche del cinema documentario; e che sia uno dei più trasparentemente analizzabili.

Come raccontato in 6.10, il film “Sotto lo stesso tetto” venne accompagnato in proiezione in Sardegna ed a Roma da due rappresentati del NYF, Sultan Mansour e Khaled Abu Eid.

In quell’occasione, essendo ormai confermato il finanziamento della Regione Friuli per un *follow up* del progetto, abbiamo dedicato una buona quantità di tempo a mettere in piedi l’inizio di una scrittura per il film da girare assieme a maggio.[374]

Lo stimolo lanciato da me e da Sara Zavarise era il seguente: dato che non abbiamo potuto progettualmente dividere a priori la formazione in due fasi, ed abbiamo compiuto nel corso del progetto *Immagini oltre il muro, 1* l’intero percorso base di nascita di una troupe di video partecipativo che lavora sulla trasformazione sociale della propria comunità, dedichiamo il secondo periodo di lavoro collettivo ad un salto in avanti.

Ripartendo dal percorso già fatto (e coprendo i buchi lasciati lungo la strada), la sfida proposta al NYF era quella di provare a diventare una troupe *semiprofessionale* di cinema documentario – naturalmente, senza dimenticare l’origine sociale, anzi, possibilmente potenziandola.

Gli assi della sfida erano tre:

- Professionalizzazione: candidarsi a diventare una voce audiovisuale riconosciuta, un narratore comunitario credibile, e trasformare il NYF in un centro di produzione di livello professionale, in grado sia di costruire sostenibilità che di erogare corsi di video (e diventare, cioè, *trainers* di PV, dopo essere stati *trainees*)

- Distribuzione: crearsi gli spazi, sia per mezzo della potenza delle produzioni che per mezzo di un lavoro di rete, per portare il proprio lavoro all’interno del *mainstream* nazionale palestinese (anche

---

[374] Il lavoro si è svolto essenzialmente in tre sessioni:
- il lancio di una nuova proposta, in un bar di Cagliari, il 24 febbraio 2005
- la visione collettiva ed il commento condiviso del film *Arna’s children*, la mattina successiva
- una riunione condivisa, per una mattinata intera a Roma, il 27 febbraio 2005

ARNA'S CHILDREN racconta la storia di un gruppo teatrale fondato da Arma Mer Khamis. Arna è un ebrea di famiglia sionista, ha combattutto nella guerra del 1948 e negli anni ’50 ha sposato un arabo palestinese, Saliba Khamis. Nella West Bank ha aperto un centro di educazione alternativa per bimbi la cui vita normale era resa impossibile dall’occupazione israeliana. La compagnia teatrale a cu ha dato vita coinvolgeva ambimi di Jenin, aiutandoli ad esprimere la loro ansia, frustrazione e paura quotidiana. Il figlio di Arna, Juliano, regista del film, è stato anche uno dei direttori del Teatro di Jenin. Ha filmato i bimbi durante le prove, dal 1989 al 1996. Ora, torna a Jenin, a vedere cos’è successo dei bambini. Yussef ha perpetrato un attacco suicida ad Hadera nel 2001, Ashraf è stato ucciso nella battaglia di Jenin, Ala è il leader di un gruppo di resistenza.

attraverso i rapporti con le televisioni locali che soprattutto Khaled stava costruendo come aspetto del suo percorso professionale personale) e per puntare al *mainstream* internazionale.

- Azione sociale trasformativa: recuperando, ripensando e ricontestualizzando l'azione sociale trasformativa nel micro (all'interno del gruppo, nei rapporti con i personaggi) costruire la possibilità di un azione sociale trasformativa nel meso (ovvero nel paese di Biddu e nei circostanti villaggi dell'area a nordest di Gerusalemme: *empowerment* comunitario) e nel macro, tramite la distribuzione dei propri lavori (*advocacy* comunitaria?)[375].

Allora, io e Sara trovammo la ricetta per affrontare la sfida all'interno del campo del cinema documentario: pesava (come pesa tutttora) la nostra provenienza, la nostra socializzazione e soprattutto la nostra autodefinizione come autori di cinema documentario.

Quindi, la via principe che immaginavamo era quella della scrittura. (Bowden 1996; Nepoti 2004; Vertov 1972). La visione di *Arna's children* ci serviva allo scopo di spostare l'angolo visuale dagli esempi di comunicazione sociale sui quali avevamno lavorato fino ad allora, verso un campo più di cinema documentario. Il film di Meir Khamis, infatti, è un lavoro molto costruito, in cui è centrale la dimensione temporale (ovvero il persistere dell'intenzione autoriale al di là degli stimoli della realtà sociale circostante).

Ed in effetti, tutto il terzo incontro venne dedicato alla discussione di possibili soggetti, nella quale i *trainers* provarono ad instaurare una dinamica simile a quella del pitching documentario.[376]

Le proposte che vengono da Khaled e Sultan è quella di proporre situazioni estreme di disagio sociale: in qualche modo, i *casi* più dolorosi di Biddu.

Ci raccontano la storia di Ziad, un muratore con quattro figli che, in seguito al periodo di scontri del 2003, ha perso una gamba. Dopo l'incidente, ha perso anche il lavoro; la moglie è tornata a casa del padre per tre o quattro anni.

Come domanda prelimiare, ci chiediamo come reagirebbero Ziad e la sua famiglia al fatto di essere ripresi, di vedere la loro storia raccontata – ovvero se in questo caso, prima di pensare alla forza della storia ed alla sua accettabilità etica, l'intervento della telecamera avrebbe un'impatto positivo o negativo sui protagonisti.

La risposta resta sospesa; la seconda proposta è più accessibile.

Tutti i fratelli di uno dei partecipanti al laboratorio, A., tranne uno, si drogano, rubano e vanno e vengono di galera. Il padre è vedovo e si è risposato, ma la nuova moglie non sembra in grado di intervenire positivamente nella situazione. A. stesso è un po' in bilico: ha fatto un anno di università, ma ha dovuto mollare per mancanza di denaro. Ora lavora da un barbiere, partecipa alle attività del Centro, ma viene vissuto dagli altri come un soggetto a rischio. L'unico elemento forte e positivo della famiglia è il fratello maggiore, G.

Ritorna, in questa proposta, l'attitudine *autoterapeutica* del gruppo di Biddu: il racconto di se e del suo contesto in video, posto sotto il suo stesso controllo, potrebbe aiutare Ahmed a prendere in mano la propria vita. [377]

---

[375] Anticipavamo in tal modo senza saperlo quella che sarebbe divenuta una delle discussioni interne principali del percorso di zalabTV, ovvero se ci fosse una contraddizione fra cercare di aiutare a crescere attori sociali di trasformazione, o coltivare autori video, capaci di far entrare nei mainstream sguardi sul reale provenienti da prospettive inaspettate.

[376] E' interessante notare come inn questo stadio del lavoro i trainers non avessero ancora focalizzato l'asse fondamentale della sfida, quello di far cadere l'interdetto sulle produzioni video del NYF

[377] Ho riportato per intero i due soggetti più sviluppati; altre proposte riguardavano la storia di una donna anziana sola che vive con il figlio mentalmente instabile; la storia di un ragazzo senza mani, solo al mondo, che ha imparato a scrivere con i piedi; la storia di una ragazza regolarmente picchiata dal padre, che fugge con un operaio impegnato nella costruzione del muro – uno dei cosiddetti Palestinesi del '48,

In tutti queste proposte di soggetto si può notare un'atitudine molto presente nel gruppo dei *trainees*: la tendenza alla costruzione della vittima secondo una topica del sentimento (Boltanski 2000) di matrice televisiva, in tensione con l'impulso sociale di costruirne assieme la dignità.

Il terzo soggetto nato da questo incontro si sviluppa dall'impulso dei *trainers* di smettere di cercare rappresentazioni assolute di sofferenza, molto difficili poi da gestire, per andare verso storie più piene e più quotidiane. Si immagina quindi di seguire un lavoratore palestinese in un settlement israeliano.

Questo apre due scenari possibili: se si sceglie a favore della la preminenza dell'origine sociale e partecipata del racconto, tutta la giornata di lavoro nel *settlement* non potrà venire rappresentata – per l'impossibilità degli autori palestinesi di riprenderla.

Se si sceglie a favore della preminenza della storia e verso la via di maggior possibile impatto sul *mainstream*, occorrerà che i due formatori si facciano coautori e si incarichino di una parte delle riprese – quelle, per l'appunto, all'interno del *settlement.*

L'oscillare fra queste due ipotesi è di sicuro un segno della confusione (forse feconda) fra ruoli ed autodefinizioni dei due italiani: formatori o (co)autori documentari?

Solo l'ultimo tema emerso, su stimolo dei *trainersi* nona ccolto dai *trainees* al punto di farlo evolvere verso una proposta di soggettoo era quello di riprendere il discorso sulla condizione femminile rimasto in sospeso dopo il primo laboratorio e provare a portarlo ad una forma accettabile alla comunità; questo, nonostante il fatto che le questioni di genere e della violenza domestica erano centrali tanto per l'identità politica del NYF quanto nella relazione dello stesso con i *partners* internazionali e con i *donors*.

Ci lasciamo con un calendario di appuntamenti via mail e telefono. Resta al NYF di decidere il periodo migliore per la produzione, e resta soprattutto di socializzare con il resto del gruppo le proposte di soggetti emerse nello scambio a quattro, e di iniziare il lavoro di ricerca – contattare i personaggi, raccogliere informazioni e storie, magari realizzare le prime interviste.

La time table che avevamo steso era la seguente

> 5/3 25/3: non definitive subject
>
> Among the four themes we selected (Ziad, Gosh, settlements, women?) you focus on one or maximum two of them and you find one or maximum two characters; you write a paper describing the character/s and talking about the subject you would like to develop; then you send the subjects by e-mail and you write us who are the people involved inside the video unity.
>
> - 26/3-1/4: definitive subject
> - We answer you telling our opinion
>
> you ask to the character/s if he/she/they agree to be shooted; starting from our e-mail you write definitive subject and you send it again by e-mail.
>
> - 2/4 -15/4: relationship with character/s
> - You follow the character/s in his/her/their common life thinking about what is important showing and speaking in the documentary (without video camera); you get

ovvero che vive in territorio che attualmente è Israele.

closer to the character/s; we recommend you to write e-mails telling us which point of searching you reach and we reply according to how to carry on.

- 16/4 -23/4: interview
- You make the first interview to the character/s (it will take about one hour each).

- 24/4 -30/4: listen to the interview
- You listen to the interview and you write down all the speeches; you select the most important parts; if you can, you'll translate into English the most important parts and you'll send us by e-mail.

- 1/5 -21/5: video laboratory
- We'll come to Palestine. We'll make the part of production and post-production together[378].

Era speranza dei formatori, all'arrivo in Palestina, trovare svolto almeno una parte del lavoro ipotizzato.

Non è stato così. La difficoltà delle comunicazione via mail avrebbe già dovuto metterci in allarme; tuttavia, già avevamo sperimentato la difficoltà della connessione internet a Biddu, e la complessità dello scrivere in inglese per i partecipanti al laboratorio, ed avevamo fiducia che l'entusiasmo trovato assieme in Sardegna producesse qualcosa, anche a prescindere dalla comunicazione di questo qualcosa.

Invece, è probabile che la compresenza sia una componente fondamentale dei processi di video partecipativo, e che il lavoro per costruire autonomia nel contesto di intervento sia molto più difficile di quanto ci sembrasse allora.

In ogni caso, all'inizio del laboratorio nessun lavoro di scrittura era stato svolto.

Siamo ripartiti da zero.

---

[378] 5/3 25/3: soggetti non definitivi.
Fra i quattro temi selezionati (Ziad, Gosh, i settlement, la condizione femminile) ne selezionate uno o al massimo due, e trovate per iascuno uno o due personaggi principali. Ci scrivete, descrivendo i personaggi e sviluppando il soggetto. Nella stessa comunicazione, dovreste darci l'elenco dei nuovi trainees.
- 26/3-1/4: soggetto definitivo
- Vi rispondiamo, dando la nostra opinione
- voi chiedete ai personaggi se sono d'accordo nell'essere ripresi, e, partendo dal nostro scambio di mail, ci scrivete il soggetto definitivo, che ci spedite.
- 2/4 -15/4: sviluppo della relazione con i personaggi
- Seguite i personaggi nella loro vita quotidiana, senza videocamera, ragionando su cosa è importante mostrare e raccontare. Vi raccomandiamo di tenerci aggioranti sui progressi.
- 16/4 -23/4: interviste
Realizzate una prima breve intervista con i personaggi (un'ora ciascuno)
- 24/4 -30/4: riascoltare le interviste
- Riascoltate e trascrivete le interviste, selezionando le parti che vi sembrano più importanti; se possible, traducete in inglese e spediteci le parti selezionate.
- 1/5 -21/5: laboratorio video
Arriviamo in Palestina, e facciamo assieme il grosso ella produzione e della post-produzione.

7.1.2 La scrittura, 2: l'accreditamento, la memoria. Nuovamente, l'attore invisibile della visibilità

Il soggetto proposto dai ragazzi riguardava le difficili condizioni del lavoro in Palestina: illegale e sottopagato nella West Bank, completamente illegale e molto rischioso in Israele o nei settlement. Un film su questo argomento avrebbe avuto anche un immediata ricaduta in termini di proposta di un'urgenza politica: molto lucidamente, i partecipanti al laboratorio pensavano che il primo target del messaggio dovessero essere i dirigenti dell'Autorità Palestinese, i quali, confinati nel problema dell'occupazione (ma anche nella sua retorica), poca o nulla attenzione prestavano al problema del lavoro.

Il soggetto è stato poi abbandonato, per imposizione dei formatori, a causa d'insormontabili problemi di sicurezza: filmare lavoratori palestinesi nell'atto di entrare illegalmente in Israele metteva i partecipanti al laboratorio di una posizione di rischio non sostenibile.

Si è quindi deciso di lavorare sulla memoria collettiva del popolo palestinese, mediante interviste narrative sulle storie di vita degli anziani del paese.

Da una parte, il tema della memoria rispondeva ad una specifica urgenza sociale. Il primo film prodotto dal laboratorio, infatti, si era rivelato non distribuibile a Biddu, perché mostrava una ragazza nella sua vita quotidiana; ed occorreva uno strumento di presentazione pubblica e d'acccreditamento del Centro Giovanile. Uno strumento, insomma, in grado di portare i ragazzi del Centro, le loro proposte, riflessioni e critiche al centro dello spazio pubblico di Biddu.

Dall'altra, la lavorazione a partire da questo soggetto è stata occasione per una riflessione collettiva sulla propria memoria e sulla propria identità da parte dei ragazzi del Centro.

Parallelamente alla discussione del soggetto avveniva anche la presentazione delle attrezzature.

un microfono mezzo fucile super cardioide Sennheiser ME66
un alimentatore Sennheiser K6
un asta in titanio
una schiuma antivento
tre cavi xlr-jack

Hanno partecipato al percorso laboratoriale sette ragazzi e quattro ragazze, a vario titolo coinvolti nell'attivita' del centro.

A differenza dello scorso intervento, non si è trattato solo del *core group* di soci fondatori, ma di un gruppo più allargato.

Il potenziale attrattivo del laboratorio video ha infatti fatto si che partecipassero ai lavori due ragazzi di Beit Duqqu ed una ragazza di Beit Iksa, villaggi vicini a Biddu, ed addirittura due ragazzi di Ramallah. Grazie ai rapporti stretti durante il periodo laboratoriale, due di questi ragazzi ora collaborano stabilmente anche alle altre attività del centro.

L'età media dei partecipanti era attorno ai 20 anni.

una diversa relazione con i protagonisti rispetto a sotto lo stesso tetto. fra empowerment ed azione sociale di comunicazione nella sfera pubblica.

> He developed the "popular library," a method that grew out of his belief in the value of individual experience and that constituted the contingent theory he built upon.
>
> The library "would be a survey of the history of the area through taped inter- views, in which the older inhabitants of the area (for example), would focus on the fundamental moments of their common history.
>
> Soon one would have a great quantity of stories, which would constitute a living part of the history of the area.... With this wealth of material, pamphlets could be published using the language-syntax, semantics, prosody-of those interviewed"
>
> (Freire and Macedo 1987)45-46).

in entrambi i paragrafi si analizza la crescita del rapporto con il mezzo tecnico come chiave per un’autorialità più orizzontale.

Stato intero paragrafo: appunti parzialmente rielaborati

7.6 Immagini oltre il muro, 2: il film, la distribuzione, la sfera pubblica

Questa la sinossi del film, a precedere la consueta descrizione per tramite di una apida sceneggiatura desunta.

> Solchi sul viso degli anziani, come solchi nei campi, nella terra.
>
> Ferite potenzialmente fertili.
>
> Ed anche peso di una memoria a volte, in Palestina, oppressiva, una memoria che segna, che diventa immediatamente discorso pubblico, ossessivamente identitario.
>
> Abbiamo cercato un ascolto diverso, che rendesse il solco della corso disteso, incrostato anche di piccoli aneddoti, di punti di vista personali; discorso privato che si spartisce con i giovani per proprio villaggio, senza la pretesa di renderlo immediatamente funzionale ad un discorso politico.
>
> Racconto, e non invettiva. Cercando storie, e non la Storia.
>
> Per ricostruire questa memoria di comunità, un gruppo di ragazzi e ragazze del villaggio di Biddu, che lavorano collettivamente nella Nawafeth Video Production Unit, una troupe di video partecipativo, si è messo in ascolto di alcuni degli anziani del paese: i loro nonni e nonne, gli uomini più rispettati del villaggio, gli zii del padre, le prozie del cognato.
>
> Le voci morbide, dolenti, a volte ironiche e spesso arrabbiate di Sharifa, di Mohammed, di Husayn, di Mariam e di Said ci accompagnano così in 50 anni di storia palestinese, dalla guerra del 1948 in poi, restituendoci sempre un punto di vista da esseri umani.

Il paese di Biddu, West Bank, Palestina, ed i villaggi circostanti, Beit Dukku, Beit Iksa, Qatanna, ed i villaggi circostanti, sono abitati quasi integralmente da famiglie di profughi che a partire dal 1948 hanno lasciato le loro terre per scappare dall'occupazione israeliana.

Ora i paesi d'origine si trovano oltre la linea verde, in territorio d'Israele, inaccessibili e vicini. Per l'Unità di Video Partecipativo, raccogliere le loro storie è stato il modo per entrare in dialogo con la memoria comunitaria.

Il film dura 26'55", ed è diviso in sei quadri.

Quadro primo // introduzione (00:00-03:12, overo 3'12")

(Figure 18)Dall'inizio a 01:25 c'è l'introduzione: sul titolo, iniziamo a vedere Sharifa, in campo lungo, seduta sul portico di casa sua. L'anziana si alza, e va a sedersi su di una stuoia sotto un albero di fico, dove inizia il suo racconto. Il montaggio della scena è alternato a dei primi piani silenziosi di presentazione degli altri personaggi.
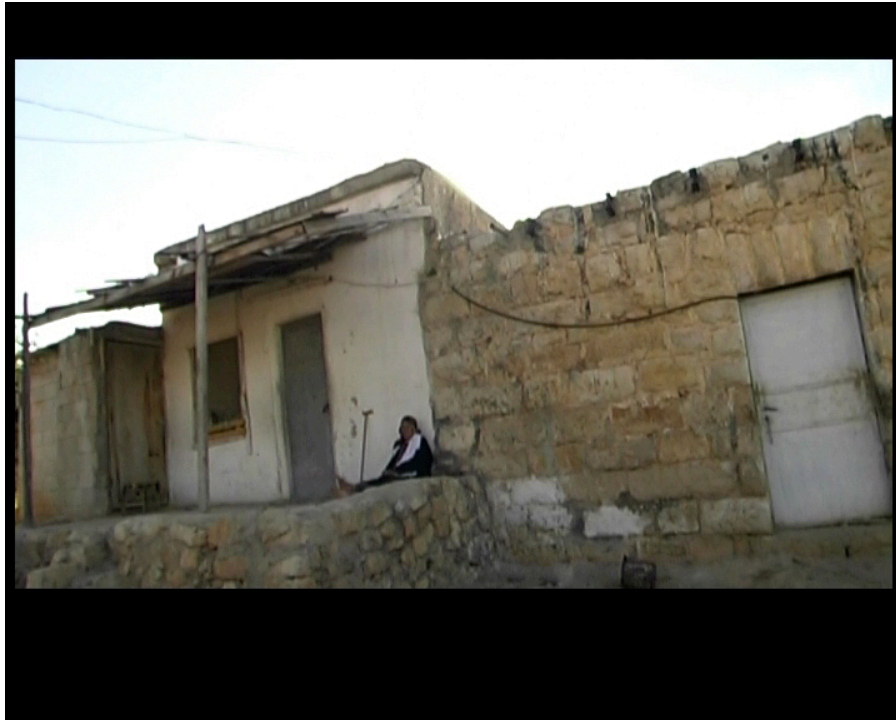
Figure 18
Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - la casa di Sharifa

A 01.25 Sharifa inizia il suo racconto; uno alla volta, entrano gli altri personaggi, e tutti riferiscono, in toni idillici o in toni realistici, della situazione prima del 1948, raccontando di una vita molto povera e pacifica, legata alla terra.

Quadro secondo: la guerra del 1948 (03:12 -08:21, ovvero 5'9")
(Figure 19)
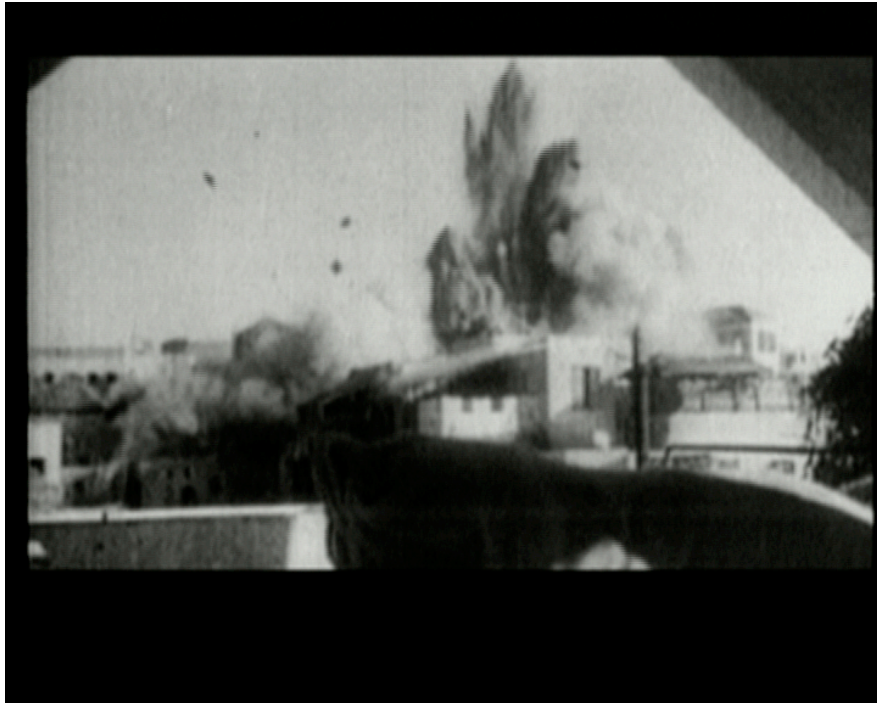
Figure 19

Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - archivio, guerra e distruzioni

Da 03:12 a 3:48 si vedono delle immagini d'archivio: soldati alla assalto, ed altre immagini di guerra. Appare il titolo del quadro (la guerra del 1948) ed un breve cartello che riassume, molto rapidamente, i fatti della guerra.

Dal 3:48 a 8:21 ascoltiamo le testimonianze dei protagonisti, concentrate in particolare sulla fuga, la situazione di profughi e la vita nei campi. Sui primi piani sono montate due sequenze di immagini d'archivio: ritratti di scomparsi, e scene dai campi profughi.

L'ultima sequenza d'archivio si chiude a 8:21, introducendo il terzo quadro

Quadro terzo: la guerra del 1967, o guerra dei sei giorni (08:21-17:00, ovvero 8'39")

(Figure 20**)**

Figure 20
Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - archivio, campo profughi

A 8:21, su una sequenza d'archivio che funge da ponte tematico fra questo quadro ed il precedente, appare il titolo: "La guerra del 1967, o guerra dei sei giorni". Di seguito, come sempre, un breve testo esplicativo a cartello. Si apre il quadro più lungo di tutti – corrispondendo il racconto ad un periodo centrale nella vita dei testimoni.

Il resoconto ha caratteri eroici – come quando Said ricora la vicenda del fratello Amin, combattente, ma più spesso risvolti ironici (Maryam ricorda i soldati giordani che fuggivano vestiti da donna) o di grottesco tragico (Huseyn racconta di come, dopo essere fuggiti, suo padre è tornato al villaggio di Biddu occupato in cerca di una capra smarrita, e di come se ne siano perse le tracce. Quando dopo cinque anni sono potuti tornare, hanno scoperto che avevano fatto entrare il padre in una casa e gliel'avevano fatta esplodere sopra la testa. Il cadavere era in condizioni tali da essere riconoscibile solo da una moneta che aveva in tasca). Questo *pastiche* di toni, con prevalenza di toni umani, quotidiani, è decisamente poco consueto nella rappresentazione della storia recente palestinese.

Quadro quarto: settembre nero (17:00-19:50, ovvero 2'50")

(Figure 21**)**

Figure 21
Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - archivio, campo profughi 2

da 17:00 a 17:31 archivio (lente carrellate su villaggi distrutti ed abbandonati) e titolo "Settembre Nero"

Dopo il cartello esplicativo, il racconto del Settembre nNro è affidato alle donne. I testimoni maschi, infatti, hanno preferito non parlarne. Maryam è molto diretta nelle sue accuse (Siamo scappati dagli israeliani per cercare aiuto dai nostri fratelli arabi, ed i nostri fratelli arabi ci hanno ucciso, a noi ed ai nostri figli). Sharifa è più rassegnata (Durante il Settembre Nero ho eprso quattro dei miei nipoti, dei figli dei miei figli. E noi non potevamo far nulla.)

Quadro quinto: Al Karama (19:50-22:24, ovvero 2'34")

(Figure 22**)**

Figure 22
Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - archivio, visi di morti

Da 19'50" fino a 20'32" c'è il consueto stacco con immagini d'archivio; in questo caso, non hanno però un diretto legame didascalico con la realtà raccontata, ma un rapporto più metaforico. Mentre infatti i testimoni raccontano la continuità e la crudeltà della loro condizione di profughi, altri profughi, gli ebrei, fondano uno stato. Siamo, quindi, nuovamente nel 1948, e vediamo i festeggiamenti successivi alla proclamazione dello stato d'Israele.

Il cartello racconta di un'assalto israeliano ad uno degli accampamenti di fedayn appena oltre il confine giordano, assalto risoltosi in un disastro. In questo caso, il racconto di una delle poche vittorie di parte palestinese è esclusivamente maschile.

Quadro sesto: verso i nostri giorni, e finale (22:24 – 26:55, ovvero 4'21")
(Figure 23**)**

Figure 23
Still Frame da "Solchi - il Dolore della Memoria" - la sigaretta di Huseyn

A 22'26" inizia l'ultimo quadro, dal titolo "La terra, la guerra, una questione privata". Dopo un cartello che riassume la situazione dai colloqui di Camp David ai giorni nostri, ascoltiamo le ultime parole dei nostri testimoni. Per scelta registica, non raccontano effettivamente i fatti degli ultimi anni (sarebbe occorso un altro film), ma una frase sul proprio presente, e sull'incombente Muro. Torniamo al tema dell'inizio, quella della terra – intesa non come territorio politico o entità nazionale, ma come terra da coltivare, terra a cui ci si sente legati. E' Maryam forse che esplicita questo legame più di ogni altro: "Sai cosa? Non me ne importa nulla dii Tel Aviv e di Haifa. Ma che almeno mi restituiscano i miei olivi!"[379].

A 24'34 inizia la scena finale del film: di nuovo Sharifa, alzatasi da sotto il fico, si avvia al suo orto ed inizia a zappettare. Huseyn, dopo aver terminato il racconto, si arrotola una sigaretta. Titoli.

---

[379] Questo punto di vista, così femminile nella vicinanza alle cose concrete che costruiscono una vita, è stato oggetto di un accesa discussione in montaggio, ed è immediatamente *controbilanciato* da una dichiarazione immediatamente successiva di Said, più ideologica e meglio inserita nella grande narrazione palestinese.

proiezioni in friuli, veneto, emilia e lombardia con due ragazzi palestinesi
stato: prima stesura

7.6.3 La sfera pubblica locale. I mutamenti fra il primo ed il secondo film

Tramite il film, accreditamento del centro. Sdoganato anche il primo film, che può nuovamente essere proiettato. Scopo dei trainers rispetto alla SP locale (rielborazione memoria comunitaria) parzialmente raggiunto. Overall goal (accreditamento) raggiunto. Balance fra porovocazione ed autocensura per efficacia nella SP locale (cfr. lab di Kerchaou, tesi dott. Piccinini)
stato: appunti non rielaborati

analisi di chiusura: relazione fra condizioni strutturali ed azioni sociali realizzate, da una parte, ed accessibilità della sfera pubblica locale ed internazionale dall'altra.
Piena elaborazione della quarta tipologia di azione sociale: la comunicazione sociale dal basso, che troverà la sua prima applicazione (e valutabilità) nel progetto zaLabTV
Stato: da scrivere (e da pensarci sopra bene, perché è uno dei cuori teorici della tesi)

Capitolo nono

Il progetto "Bologna Integra". Contesto ed attori.

Il progetto si è svolto tra novembre 2006 e febbraio 2008, coinvolgendo:

8 richiedenti asilo/rifugiati/detentori di permesso di soggiorno per motivi umanitari[380] residenti a Bologna coinvolti nel progetto Equal IntegRARsi.[381]

12 studenti (laureandi e neolaureati) del Corso di Laurea specialistica in Comunicazione Sociale e Pubblica dell'Università di Bologna

2 registi del gruppo ZaLab

40 membri di soggetti istituzionali o associativi (regionali e nazionali) coinvolti direttamente o indirettamente nel progetto Equal IntegRARsi

Lo scopo istituzionale del progetto era triplice. Ad un primo livello, si intendeva costruire, assieme ai RARU ed a partire dalla loro esperienza, un'autonarrazione; e far partecipare gli studenti ad un'esperienza in parte autonarrativa (come *trainees* di un laboratorio di PV la cui esperienza pregressa, i cui bisogni comunicativi e la cui autorialità venissero coinvolti) ed in parte formativa (come potenziali *trainers* di laboratori futuri).

Ad un secondo livello, l'autonarrazione costruita da studenti e RARU doveva servire come strumento di valutazione dell'efficacia delle *policies* e delle pratiche dell'articolazione in territorio bolognese del progetto ITG .

Ad un terzo livello, un prodotto audiovisivo finale e riassuntivo dell'esperienza doveva servire come strumento per una campagna di comunicazione e sensibilizzazione sul tema del diritto d'asilo.

Questo intreccio di complessità è qui solo accennato, e verrà adeguatamente svolto nel corso dell'analisi.

Il progetto si è sviluppato secondo le seguenti fasi:

Progettazione ed avvio:

Il progetto nasce su iniziativa di Nicoletta Ratini, del Gabinetto del Sindaco del Comune di Bologna. Per tramite della professoressa Pina Lalli, del Dipartimento, Ratini coinvolge l'associazione zaLab, nella persona di Andrea Segre.

Dopo alcuni incontri di progettazione e di scrittura, viene convocata nell'ottobre 2006 una riunione con due *trainers* di zaLab, Andrea Segre e Stefano Collizzolli, Nicoletta Ratini ed Elisa Rosso per il Comune di Bologna – Ufficio Relazioni Internazionali; la dirigenza del Servizio Operativo Integrazione Interculturale del Settore Coordinamento Sociale e Salute ed il personale del progetto IntegRARsi a Bologna.

Nel corso della riunione si condividono i passaggi progettuali principali del percorso, e si da mandato alle operatrici di IntegRARsi di individuare dei RARU potenzialmente interessati.

[380] D'ora in poi, nella brutta ma sintetica sigla che li designa burocraticamente, RARU – che, per l'appunto, sta per Richiedenti Asilo, Rifugiati ed Umanitari. Della condizione giuridica dei partecipanti tratta, in estrema sintesi, il § 9.2.3

[381] I partecipanti attivi fra i RARU si sono poi ridotti a cinque. Altri sei RARU sono stati coinvolti in alcuni incontri, o intervistati.

Nel corso di una successiva riunione con una quindicina di RARU selezionati dal Servizio (di fatto, da Sara Palmieri di IntegRARsi) si lancia il progetto. Cinque di loro lo seguiranno.

Prima Fase

Novembre 2006 – marzo 2007

Presso gli spazi messi a disposizione dall'Università (le aule del Dipartimento di Discipline della Comunicazione) e dal Comune (il Centro Interculturale Zonarelli) si sono svolti 25 incontri di circa 4 ore ciascuno coordinati dai due *trainers* Andrea Segre e Stefano Collizzolli, con il supporto organizzativo di Elisa Rosso per il Comune di Bologna, e la presenza di Asmaa Ohuiya e Carlotta Piccinini, già volontarie per il progetto zaLabTV in Tunisia.

Questi incontri sono stati dedicati alla formazione video di 8 richiedenti asilo provenienti da Bielorussia, Afghanistan, Iran ed Eritrea (selezionati dal Settore Immigrazione del Comune di Bologna) e di 12 studenti della CdL Specialistica COMPASS dell'Università di Bologna.

Alla formazione è stata affiancata l'attività di produzione: 4 gruppi misti di richiedenti asilo e studenti, ciascuno composto da un richiedente e quattro studenti, hanno iniziato parallelamente alla formazione la scrittura collettiva e le riprese dei loro video-racconti.

Seconda fase

marzo – aprile 2007

Presso il Laboratorio Multimediale del Dipartimento di Discipline della Comunicazione si è svolto il montaggio delle 4 video-storie, sempre in contesto laboratoriale con tutti i partecipanti e con il coordinamento dei due *trainers*.

Ogni storia aveva al centro un RARU ed affrontava una tematica legata allo svolgersi del progetto integRARsi.

Terza Fase

maggio - giugno 2007

Il risultato del laboratorio viene presentato dai protagonisti del laboratorio stesso ai cantieri di riflessione a numero chiuso con operatori, rappresentanti delle istituzioni coinvolte, referenti dell'ANCI, soggetti coinvolti direttamente o indirettamente nel progetto Equal IntegRARsi.

I cantieri sono stati tre, sono stati coordinati da Nicoletta Ratini per il Comune di Bologna ed hanno visto la partecipazione di circa quarantacinque persone.

Ai cantieri sono stati presenti:

Operatori dei Servizi Immigrazione di Bologna, Parma, Modena e dei progetto IntegRARsi di Bologna, Forlì, Ancora e Brescia. Operatori dei servizi sanitari; rappresentanti di associazioni e del terzo settore; operatori e responsabili di centri di formazione; avvocati; docenti universitari; rappresentanti della Regione Emilia-Romagna, della Provincia, di Comuni limitrofi, rappresentanti del sindacato – sportello immigrazione, operatori dei servizi sociali di Bologna.

Quarta fase

settembre-ottobre 2007

I *trainers* Andrea Segre e Stefano Collizzolli, con la collaborazione di Sara Zavarise, hanno elaborato assieme ai 20 partecipanti del laboratorio, un montaggio finale capace di rendere conto dell'esperienza e di cogliere da essa ed in essa spunti, elementi e strumenti comunicativi che diano al prodotto finale la forza di affrontare la quarta ed ultima fase.

Quinta fase

novembre 2007 – febbraio 2008

Il prodotto finale è stato mostrato in alcuni contesti pubblici nel Comune di Bologna.

Alcune critiche emerse hanno portato alla decisione di una revisione del montato.

Il nuovo lavoro di montaggio si è concluso a fine gennaio 2008 e il film (di cui si sono stampati 300 dvd) comincia ad essere diffuso in tutte le realtà nazionali legati al progetto Equal-Integrarsi.

Il film è stato proiettato a Padova ed a Roma, ed ha vinto la sezione Mediaeducazione del Concorso Libero Bizzarri 2008.

2. PRIMA DI INIZIARE. IL QUADRO ISTITUZIONALE ED ORGANIZZATIVO DELL'INTERVENTO

Il progetto "Bologna Integra" si svolge in quadro istituzionale complesso; si tratta, infatti, di un'azione di mainstreaming del progetto IntegRARsi – che è un progetto europeo, finanziato su fondi Equal-FSE e gestito istituzionalmente per l'Italia dal Ministero del lavoro.

Operativamente, il progetto IntegRARsi era gestito dall'ANCI, con l'articolazione locale, a Bologna, del Gabinetto del Sindaco.

Questa complessità istituzionale è stato un elemento estremamente rilevante nello sviluppo del progetto, avendo un fondamentale influsso indiretto.

Gli attori più distanti – l'U.E:, EQUAL, il Ministero del Lavoro, pur essendo completamente assenti dalla scena, ne son stati componenti importanti sia tramite i meccanismi della "committenza silenziosa" di cui si è già parlato nel capitolo 5, che per tramite dell'immagine che proiettavano – allo stesso tempo, molto autorevole ed un po' nebuolosa, e differente a seconda degli attori coinvolti.

Per quanto riguarda l'impatto della committenza per tramite del controllo del bilancio, operativamente questo si è avuto ad un livello ben più alto di quello in cui lavoravamo, negli uffici centrali dell'ANCI, che ha in qualche modo ereditato questo ruolo.

Per quanto riguarda invece l'immagine della committenza, il suo impatto verrà richiamato momento per momento nel corso dell'analisi.

Per ora, sembra opportuno, come già si è fatto all'inizio dei capitoli precedenti, fornire un breve ritratto istituzionale di questa categoria di attori e del loro coinvolgimento nel percorso. Per ragioni di chiarezza espositiva, ho ritenuto di rovesciare l'ordine di presentazione fin qui stabilito, e di cominciare dalla presentazione degli attori invisibili.

9.2.1 Attori invisibili: l'Unione Europea, il quadro di Equal, Il Ministero del Lavoro

Equal è un'Iniziativa Comunitaria che nasce nell'ambito della Strategia Europea per l'Occupazione ed è finanziata dal Fondo Sociale Europeo.

L'Autorità di Gestione responsabile per l'Italia è il Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale.

L'Iniziativa promuove la "sperimentazione di politiche e approcci innovativi finalizzati a contrastare il fenomeno della discriminazione e della disuguaglianza all'interno del mercato del lavoro". [382]

Si articola in due Fasi, la prima si è svolta nel triennio 2001-2003, la seconda negli anni 2004-2008.

In questo arco di tempo i progetti si articolano in 3 Azioni:

> Azione 1: Creazione del Partenariato di Sviluppo e della cooperazione transnazionale
>
> Azione 2: Realizzazione del programma di lavoro
>
> Azione 3: Messa in rete tematica, diffusione di buone prassi e impatto sulle politiche nazionali[383]

Le risorse finanziarie complessive per gli anni 2001-2006 in Italia sono ammontate a circa 800 milioni di euro, ripartiti tra le due Fasi di attuazione in parti quasi uguali[384].

Le sperimentazioni finanziate da Equal tendono a caratterizzarsi per un'importante dimensione comunitaria e transnazionale e sono focalizzate su cinque tematiche: occupabilità, imprenditorialità, adattabilità, pari opportunità e richiedenti asilo.

L'Iniziativa Comunitaria Equal finanzia progetti che si fondano su alcuni principi: oltre alla transnazionalità, si tratta dei principi di partenariato, innovazione, partecipazione attiva e *mainstreaming*.

Mi concentro ora sui concetti di partnenariato ed innovazione, perché sono stati i luoghi dove più rilevante è stato l'impatto del *donor* sulla struttura progettuale.

Successivamente, presento il concetto di mainstreaming, che è stata la fase del progetti INTEGRARSI in cui è intervenuto il percorso di BI .

Questi principi sono così prescritti dai documenti ufficiali della Commissione Europea.

Il *partnenariato*, definito come "un'alleanza, vantaggiosa per tutte le parti in causa, basata sulla condivisione di una strategia pratica di beneficio reciproco" (EC 2004b) è considerato il miglior sistema per conseguire gli obiettivi Equal.

Le Partnerships di Sviluppo sono partenariati formalmente strutturati, composti da una pluralità di organismi che, sin dalla fase iniziale di progettazione, definiscono congiuntamente obiettivi, ruoli e responsabilità di ciascuno.

In base a questo principio differenti attori[385] si mettono assieme con un obiettivo comune.

---

[382] www.equalitalia.it, visto il 12 aprile 2008

[383] Ibidem

[384] Hanno partecipato alla prima Fase 279 Partenariati di Sviluppo, di cui 42 settoriali e 237 geografici. Hanno partecipato alla seconda Fase 418 Partenariati di Sviluppo, di cui 56 settoriali e 362 geografici

E' una necessità della logica del *donor*, insomma, che porta mondi diversi ad entrare in relazione tra loro, ed a provare ad organizzarsi e cooperare a un progetto unitario.

Le dimensioni dei partenariati variano notevolmente.

Molti optano per un numero limitato di partner, coinvolgendo soggetti la cui esperienza sia consolidata e con i quali la collaborazione sia testata, per semplificare la gestione e le relazioni.

Ma il meccanismo di finanziamento di Equal incoraggia di più la formazione di partenariati di grandi dimensioni, con criteri quantitativi e qualitative. (Brunetti 2008)

Dal punto di vista quantitativo, ogni partner in più porta dei punti in più nella valutazione dell'eligibilità di un progetto a ricevere il finanziamento.

Dal punto di vista qualitativo, i partenariati di dimensioni più ampie sono più probabilmente considerati *innovativi*. Riunendo infatti un'ampia gamma di organizzazioni che solitamente non collaborano, con un più ampio grado di variabilità in termini di maggiore o minore istituzionalizzazione, potranno garantire una maggiore varietà di risorse distinte e complementari e potranno essere più innovativi. (MinLav 2004)

È evidente che questa preferenza del *donor* presenta degli aspetti di rischio.

L'allargamento del partenariato non comporta solo un evidente aumento della complessità progettuale, ma anche la possibilità che i diversi soggetti in *partnership* portino prospettive differenti, e confliggenti, sul significato e sullo svolgimento del progetto; oppure, soggetti solo nominalmente presenti, che non svolgono in realtà alcuna attività (Segre 2005):358, o che svolgono attività estranea agli scopi del progetto. (Marcon 2002)

Le indicazioni della Commissione Europea per evitare questo rischio sono le seguenti.

L'organizzazione ideatrice avvia la costruzione del partenariato in relazione alla tematica, ai partner disponibili e alle risorse potenziali. Nel lavoro di preparazione è fondamentale individuare i partner "giusti" da far entrare nel partenariato e valutare i rischi e i vantaggi. Bisogna, altresì, analizzare i differenti punti di forza e di debolezza della creazione del partenariato, in particolare se la collaborazione non si basa su una relazione preesistente né su contatti con organizzazioni conosciute. Dopo aver esaminato le esperienze precedenti nell'area tematica prescelta, il soggetto promotore propone il partenariato, mettendo l'accento sui contributi che provengono dai diversi gruppi. (EC 2004a)

I principi e le finalità centrali vengono discussi e analizzati all'interno di incontri successivi tra i vari rappresentanti dei partner. Vengono precisati con chiarezza le strutture e i processi decisionali, assegnati ruoli e responsabilità per l'attuazione dei lavori, e si conclude un accordo per la cooperazione. (EC 2004b)

Il successo dei partenariati Equal dipende in grande misura anche dalla comprensione delle motivazioni e di ciò che ciascun partner si attende da questa collaborazione. Bisogna pertanto definire con estrema chiarezza gli incentivi per i partner. In tale ottica, tutti i partner devono comprendere perfettamente che la collaborazione può permettere di conseguire obiettivi complementari, anche se gli approcci e le finalità possono differire. (EC 2004a)

In ogni caso, tutti i partner devono riconoscere la necessità della collaborazione e il fatto che questa porterà a risultati difficili da raggiungere per una singola organizzazione. (EC 2004b)

---

[385] Non esaustivamente: istituzioni, amministrazioni pubbliche centrali, regionali e locali, associazioni e organizzazioni servizi per l'impiego, enti di volontariato, imprese e parti sociali

Per *mainstreaming* s'intende, secondo le indicazioni Equal, un processo di trasferimento di buone prassi (EC 2004c) e di sperimentazioni significative dal progetto ai sistemi di riferimento (settori della ricerca, della formazione, dell'istruzione, della politica delle imprese, della giustizia e degli affari interni) (EC 2006)

Ogni PS dovrà presentare una strategia per soluzioni efficaci, efficienti e rilevanti in relazione ai propri obiettivi, trasferibili tra gli Stati comunitari e applicabili su più vasta scala. Questo principio è importante per: incidere su politiche, programmi e sistemi esecutivi pubblici, per far sì che le finalità del programma Equal diventino parte integrante delle politiche nazionali; indirizzare le risorse finanziarie per ulteriori azioni; permettere ai progetti sperimentali coronati da successo di proseguire sulla stessa linea.

> "è fondamentale, per definire una strategia di *mainstreaming*, creare legami autentici con le organizzazioni in grado di integrare nelle politiche i risultati dei progetti pilota locali di successo."
>
> "I canali interni sono importantissimi. Dobbiamo diffondere l'iniziativa e i suoi risultati all'interno delle organizzazioni" (EC 2004b)

Per garantire la sostenibilità dei risultati occorre un approccio sistematico, con l'instaurazione di contatti e l'avvio di interazioni con altri programmi, iniziative, reti e istituzioni. Per generare un efficace *mainstreaming* i singoli partner devono essere ben inseriti nelle organizzazioni esterne al partenariato alle quali appartengono.

Per quanto riguarda infine in Ministero del Lavoro, questo è l'autorità responsabile per l'attuazione di tutti i programmi Equal.

Il suo ruolo concreto all'interno dei differenti progetti legati al finanziamento Equal, fra i quali IntegRARsi (§2.2) e Meta (§2.3) sembra essere stato minimo:

> Con loro (il Ministero) abbiamo un rapporto costante, periodico, ma devo dire più legato alle questioni formali, intendo amministrative, procedurali e anche di coerenza tra ciò che è stato dichiarato in sede di finanziamento previsto per questo alcuni interventi che quando sono stati presentati al Ministero del lavoro abbiamo riscontrato un gran stupore in loro.
>
> È vero che questo (la comunicazione ed il mainstreaming legati al progetto Meta) non è il loro ambito, neanche quello dell'asilo lo è…
>
> Però quando poi gli abbiamo dimostrato quello che si poteva realizzare nell'ambito della comunicazione, loro sono rimasti molto positivamente colpiti da quante possibili sfumature si riuscivano a cogliere entrando in una rete capillare qual è il nostro partenariato.
>
> dall'intervista a Daniela di Capua, ANCI, Coordinatrice Nazionale del progetto.

La gestione dei rapporti con il Ministero, come anche la gestione delle questioni macroprogettuali legate alla scrittura ed alla rendicontazione erano affidato ad ANCI, con il supporto degli Uffici Amministrativi degli Enti Locali coinvolti.

9.2.2 Attori parzialmente visibili: Il progetto integRARsi

"Noi ci siamo trovati con un numero smisurato di partner"
dall'intervista a Daniela di Capua, ANCI, coordinatrice del progetto

Il progetto IntegRARsi si sviluppa all'interno della Seconda Fase, dell'Iniziativa Equal con l'obiettivo di "contrastare l'esclusione sociale ed economica di richiedenti asilo, rifugiati e titolari di protezione umanitaria"[386].

Vasto ed articolato il sistema di partnership, che si può suddividere in quattro categorie: enti nazionali e sovranazionali di indirizzo, coordinamento e controllo; Enti Pubblici locali, nei cui uffici trova svolgimento concreto una parte del progetto; organizzazioni del terzo settore non governativo; società di servizi, associazioni ed enti di formazione.

Alla prima categoria appartengono l'ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani, capofila e soggetto referente del progetto) e l'OIM (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni).

Alla seconda, i Comuni di Bologna, Ancona, Bitonto, Forlì, Roma, Bergamo, Genova e Torino, dove sono stati effettuati interventi differenziati e mirati a seconda delle necessità della popolazione migrante presente sul territorio.

Alla terza, organizzazioni appartenenti al terzo settore che si occupano di tutela e protezione dei richiedenti asilo e rifugiati in Italia, tra cui ARCI, CARITAS Roma, CIR (Consiglio Italiano per Rifugiati), ICS (Consorzio Italiano Solidarietà).

Alla quarta ed ultima categoria, un numero di soggetti troppo vasto per essere qui ricordato. Su Bologna, fra gli altri, l'Università, e nello specifico il Dipartimento di Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica, e l'Associazione zaLab.

Il campo di attività del progetto IntegRARsi è stato ampio, e calibrato a seconda degli Enti Locali che erano ciascuno capofila nel suo territorio.

Il principale ambito di intervento è stato nel campo della formazione professionale e integrazione socio- lavorativa, tramite l'attivazione di corsi, tirocini, *stages* e borse lavoro.[387]

Gli altri ambiti sono stato orientamento e informazione tramite l'attivazione di sportelli e di un call-center dedicati ai richiedenti asilo in zone dove non sono presenti questi servizi; sensibilizzazione delle imprese, degli enti locali, delle associazioni e della cittadinanza, attraverso la realizzazione e la diffusione di prodotti che favoriscano un nuovo approccio culturale alle tematiche dell'asilo e dell'integrazione; monitoraggio costante e valutazione sulle strategie e le attività realizzate dai singoli partner e dal progetto stesso.[388]

In tutti i casi, si tratta di attività di integrazione cosidetti "di secondo livello", che presuppongono che i problemi base relativi alla condizione di richiedente asilo in Italia (la primissima sussistenza economica, l'apprendimento della lingua, la casa, l'accesso ad un'assistenza legale) siano già risolti.

Anche questa curvatura del progetto dipende dalla linee guida emesse dal *donor*, che escludevano esplicitamente gran parte degli interventi afferenti al primo livello dell'integrazione. (Brunetti 2008)

---

[386] www.integrarsi.anci.it

[387] "il progetto IntegRARsi è nato, perchè così era richiesto dall'iniziativa stessa, tutto come un progetto di interventi per la formazione al lavoro" il progetto era "finalizzato a facilitare l'inserimento lavorativo, a combattere l'esclusione sociale dei rifugiati nell'ambito del lavoro..." Intervista a Daniela di Capua- ANCI

[388] www.integrarsi.anci.it

Se questa esclusione può aver senso per altri paesi dell'UE, nei quali esiste un servizio nazionale per i richiedenti asilo, essa crea inevitabilmente dei problemi in Italia: offrire infatti elementi di integrazione di secondo livello a soggetti che non accedono al primo livello rischia di essere inutile e frustrante. (Piccinini 2007)

A livello locale, a Bologna, l'ideazione e l'attuazione del progetto era affidata al Servizio Integrazione Interculturale, del Settore Coordinamento Sociale e Salute. Coordinatrice locale del progetto IntegRARsi era Mirella Monti.

Il Servizio Integrazione Interculturale aveva attivato uno sportello in Viale Vicini 20, presso cui lavoravano quattro operatrici con contratto a progetto.

Spesso nel discorso pubblico italiano, che chiede asilo viene confuso con la più ampia categoria di chi immigra nel nostro paese. Tale confusione non è casuale. La ratio della legge n.189 del 30 luglio 2002 detta Bossi Fini, che regolamenta *en passant* le procedure per l'ottenimento dello status, è quello di considerare a priori il richiedente asilo come un migrante economico che millanta persecuzioni per ottenere la possibilità di stare in Italia.[389]

E' dunque necessario definire *in primis* questa differenza:

Migrante economico: E' chi lascia il proprio paese volontariamente in cerca di migliori condizioni economiche. […] Sulla volontarietà o meno della migrazione economica il dibattito internazionale è ancora aperto. (I.C.S. 2006):246

Rifugiato: Secondo la Convenzione di Ginevra del 1951 possono godere dello status di rifugiato coloro che temono di essere perseguitati a causa della propria identità etnica, della religione praticata, delle proprie opinioni politiche, della nazionalità, della loro appartenenza ad uno specifico gruppo sociale. (Acnur 2000)In molti casi si usa accompagnare la parola rifugiato con l'aggettivo politico: è impreciso, in quanto i cosiddetti rifugiati politici sono solo una sotto categoria di rifugiati.(I.C.S. 2006):247.

Chi ottiene lo status di rifugiato diventa per ciò stesso cittadino italiano[390].

Richiedente Asilo: E' la persona che ha presentato la domanda di asilo ed è in attesa di ottenere il riconoscimento dello status.

Secondo la legge, per i sei mesi di tempo[391] di durata presunta della procedura, il Richiedente Asilo non può lavorare.[392]

All'interno della casistica si è inserita una terza categoria, quella di chi è detentore del permesso di soggiorno per motivi umanitari

Gli *"Umanitari"* godono di una protezione sussidiaria, che viene concessa a coloro che non hanno i requisiti per essere riconosciuti rifugiati ma che non possono essere rimpatriati, perché farebbero ritorno in un paese dove non sarebbe garantita la loro sicurezza (soprattutto in caso di guerra). Si tratta di una figura giuridica bizzarra e sostanzialmente autocontraddittoria, che non trova riscontro in nessuno degli altri paesi europei.

La protezione per motivi umanitari è annuale: di anno in anno va verificata la sussistenza del motivi che hanno condotto alla sua concessione.

---

[389] Questo si ricava dalle minute dei dibattiti parlamentari relative all'approvazione della legge stessa.

[390] E non ha quindi più accesso a nessuno dei servizi immaginati per l'integrazione degli stranieri in Italia, pur presentandone il bisogno. Infatti, se sul piano giuridico è uguale a tutti gli altri cittadini, sul piano economico e sul piano del capitale sociale evidentemente non lo è. In effetti, i due componenti del gruppo di lavoro a godere dello status di rifugiato fin dall'inizio del progetto, S. ed A., erano probabilmente quelli che vivevano con maggior disagio la propria situazione.

[391] Prima della Bossi Fini, il tempo medio di durata della procedura era circa di 16 mesi. (I.C.S. 2005)

[392] Era questa la condizione di uno dei componenti del gruppo. D. Aspettando D. la convocazione da parte della Commissione Centrale da più di due anni, ovviamente egli lavorava, regolarmente in nero.

Non esiste alcuna norma di tutela giurisdizionale per chi gode di questa protezione, né esistono regolamenti attuativi affidabili. La condizione concreta degli umanitari dipende dalla discrezionalità delle Questure del luogo di residenza [393].

In parole povere, la differenza fondamentale è una: il migrante economico è chi è venuto in Italia, ma può ritornare nel proprio paese. Chi richiede asilo politico, lo fa perché non può più tornare nel proprio paese. Una volta fuggito, e salvo rivolgimenti politici nel luogo da cui proviene, non ha più alternative che provare a ricostruirsi una vita nel paese in cui è arrivato. (I.C.S. 2005)

Questa differenza è sancita dai Trattati Internazionali:

In primis è la Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo (1948) che nel preambolo riconosce e legittima, a livello internazionale, il principio del rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo, della dignità e del valore della persona umana, sancendo l'impegno degli Stati a perseguire il rispetto universale dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali.

In particolare, l'art 14 riconosce "il diritto di cercare e di godere in altri Paesi asilo dalle persecuzioni".

In seguito, sarà la Convenzione di Ginevra del 1951, sotto gli auspici delle Nazioni Unite, a disciplinare più specificatamente la materia dell'Asilo, definendo il termine di rifugiato, enumerando le clausole di inclusione ed esclusione dai benefici dello status di rifugiato ed infine elencando le clausole di cessazione dello status di rifugiato.[394]

Infine la giurisprudenza internazionale riconosce, in ambito umanitario, i diritti fondamentali della persona, tra cui il diritto d'asilo, come obbligazioni generali o *erga omnes,* obbligazioni che gli Stati hanno nei confronti di tutta la comunità internazionale.

La Convenzione di Ginevra entra in vigore il 22 aprile 1954 e l'Italia la renderà esecutiva con la legge del luglio 1954, n.722.

In Italia, il diritto di asilo è garantito dall'art.10 comma 3 della Costituzione: "Lo straniero, al quale sia impedito nel suo paese l'effettivo esercizio delle libertà democratiche garantite dalla Costituzione Italiana, ha diritto d'asilo nel territorio della Repubblica, secondo le condizioni stabilite dalla legge". (I.C.S. 2005)

A più di 50 anni dall'entrata in vigore della Convenzione di Ginevra sul territorio nazionale, ancora non esiste in Italia una legge nazionale organica sul diritto d'asilo.

L'attuale fonte di regolamenti e procedure ò la legge a n.189 del 30 luglio 2002, conosciuta come "Legge Bossi-Fini", che a sua volta ha emendato la legge sull'immigrazione del 1990 (la Turco-Napolitano).

La Bossi-Fini è una legge ambigua in quanto non presuppone nel suo impianto la differenziazione tra immigrazione e diritto d'asilo. Entrambe le materie vengono disciplinate con lo stesso strumento giuridico, una legge unica sull'immigrazione. (Schiavone 2004)

La procedura amministrativa da seguire per il riconoscimento dello status di rifugiato è stata recentemente sostanzialmente modificata dalla legge.

---

[393] All'interno del gruppo che ha partecipato al progetto Bologna Integra c'erano due umanitari. Uno di essi, F. era figlio di un'altra partecipante al laboratorio, S., che gode invece dello status di rifugiata. Resta misteriosa la ragione della differenza di trattamento fra madre e figlio.

[394] A questi due grandi carte si sono succedute altre carte integrative e rafforzative dei primi due documenti che le hanno precedute, come ad esempio la Convenzione internazionale sull'eliminazione di ogni forma di discriminazione (1965); il Patto Internazionale sui diritti economici, sociali e culturali (1966); il Patto Internazionale sui diritti civili e politici (1966); il Protocollo addizionale relativo allo status dei rifugiati (1967); la Dichiarazione sull'eliminazione di ogni forma di intolleranza e discriminazione fondata sulla religione e sul credo (1981); la Convenzione contro la Tortura e altre punizioni e trattamenti crudeli (1984); la Convenzione sui diritti del fanciullo (1989).

Tra le modifiche, la creazione delle commissioni territoriali che ha notevolmente snellito le procedure ma ha anche posto nuovi ostacoli.

Al di là dell'istituzione – presso le Prefetture di Gorizia, Milano, Roma, Foggia, Crotone, Trapani e Siracusa - delle Commissioni territoriali di eleggibilità, che si occupano di valutare le istanze per il riconoscimento dello status di rifugiato, e della sostituzione della Commissione Centrale per il riconoscimento dello Status di Rifugiato con la Commissione Nazionale per il Diritto di Asilo, con compiti di coordinamento e di indirizzo, la normativa si caratterizza per l'introduzione degli istituti del trattenimento facoltativo e del trattenimento obbligatorio. (I.C.S. 2006)

Mentre la precedente normativa prevedeva la sostanziale libera circolazione per il richiedente asilo, quella attuale prevede che, prima della eventuale emanazione dell'autorizzazione alla permanenza legale nel territorio dello Stato (attraverso l' eventuale rilascio di un permesso di soggiorno fino alla definizione della procedura) il richiedente asilo possa essere trattenuto. E' vero che viene enunciato il principio generale per il quale "il richiedente asilo non può essere trattenuto al solo fine di esaminare la domanda di asilo presentata", ma è anche vero che l'effettivo rispetto di tale principio è rimesso concretamente alla discrezionalità della polizia di frontiera e le storie che vengono segnalate da più parti negli ultimi mesi sono nel senso di uno stravolgimento dello stesso principio, specialmente nelle ipotesi di trattenimento obbligatorio/procedura semplificata (Schiavone 2004).[395]

Dal 2002 al 2005 è stato registrato un calo notevole delle domande d'asilo presentate in Italia. Se nel 2002 sono state inviate alla Commissione centrale396 19.704, nel 2005, anno di entrata in vigore della legge Bossi-Fini, le domande sono scese a 9.346397.

Questo calo delle domande è esplicativo della difficoltà che si riscontra in Italia ad ottenere lo status di rifugiato. Alla fine del 2005 è stato stimato che oltre 24.000 cittadini stranieri che hanno fatto domanda d'asilo stanno ancora aspettando una convalida dalla Commissione centrale e da quelle territoriali[398].

L'assenza di una legge organza sul diritto d'asilo ha conseguenze pesanti, dato che la P.A. non può agire coattivamente in assenza di una legge.

A livello di Questure e Prefetture, la situazione è estremamente discrezionale, ed il trattamento di rifugiati, richiedenti asilo e titolari di protezione umanitaria – soprattutto per questi ultimi – dipende dall'orientamento dell'ufficio locale (I.C.S. 2005).

A livello di assistenza ed integrazione, Enti Locali ed Enti del Terzo Settore non Governativo si sono trovati in qualche modo ad improvvisare pratiche, in regime di cronica assenza di fondi e di incertezza riguardo alle reazioni di altre componenti della P.A. e della società civile alle loro iniziative. (Rickman 1998)

---

[395] Esplicativa della novità introdotte è la storia di D. e di sua moglie; il primo che è arrivato in Italia nel 2004 si è rifatto alla vecchia normativa che prevedeva un colloquio per tutti i richiedenti alla commissione centrale di Roma, sua moglie invece entrata in Italia successivamente è rientrata nella nuova normativa, ottenendo infatti celermente lo status di rifugiato ma costretta a passare con la figlia piccola un periodo di due mesi in un CPT in Puglia.

D. di contro ha aspettato la convocazione per il colloquio per circa due anni, da varie discussioni con lui pare che ci sia stato un problema nella questura di Bologna che per motivi non ufficialmente noti ha bloccato la sua domanda provocando una lunga attesa in cui D. ha vissuto una sorta di sospensione.

[396] La Commissione centrale di Roma è l'organo che ha competenza dell'esame delle domande d'asilo. Con l'entrata in vigore della Bossi-Fini sono state istituite sette commissioni territoriali (Milano, Gorizia, Roma, Foggia, Crotone, Siracusa, Trapani) a cui sono stai trasferiti i compiti della Commissione Centrale, la quale è stata trasformata in Commissione Nazionale con compiti di coordinamento ed indirizzo delle Commissioni territoriali ma anche di formazione ed aggiornamento delle stesse.

[397] Fonte: Commissione Nazionale per il diritto d'asilo, ultima rilevazione al 13/03/06.

[398] Fonte: Elaborazione ICS su dati di Commissione nazionale per il diritto di asilo, UNHCR.

La partnership di Sviluppo di IntegRARsi eredita ciò che si è costruito, a livello di rete e di buone pratiche, a partire da queste iniziative “dal basso” (legate in particolare al progetto SPRAR).

Negli ultimi anni sono intevenuti Fondi Europei a coprire l’assenza dello Stato; ma non è un caso che l’Italia sia l’unico paese europeo che utilizza i fondi Equal anche per un progetto dedicato espressamente ed esclusivamente ai RARU.

Il Progetto Meta[399] attua l'Azione 3 del Iniziativa Comunitaria Equal, focalizzata su attività di comunicazione e diffusione di informazione.

L'obiettivo generale del progetto è quello di promuovere, migliorare e favorire la comunicazione e l'informazione sui richiedenti asilo e rifugiati politici, sostenendo una serie di attività di mainstreaming orizzontale e verticale.

L'Azione 3 è la fase dell'IC Equal espressamente dedicata a favorire processi di mainstreaming a livello di sistema. Se l'Azione 2 è quindi principalmente dedicata allo sviluppo dell'offerta di buone prassi e di modelli trasferibili fino al livello europeo, l'Azione 3 sollecita soprattutto, il fronte della domanda interna, in primis degli attori istituzionali (policy maker), responsabili delle politiche pertinenti in materia di inserimento socio-lavorativo, proponendo soluzioni innovative ai problemi d'integrazione socio-lavorativa riferiti al contesto locale e/o nazionale.

Il progetto Meta, sempre per il coordinamento di ANCI, coinvolgeva vari progetti della Fase 2 di Equal Italia, tra i quali IntegRARsi.

A livello locale, obiettivo dell'Azione è quello di

> "progettare un intervento di comunicazione sociale capace di porre in interazione diretta i diversi protagonisti del progetto Equal IntegRARrsi di Bologna e di far nascere da questa interazione video utilizzabili come strumenti di visibilità esterna e per definire canovacci di discussione, raccomandazioni e suggerimenti, che si utilizzeranno per animare incontri con chi il progetto lo attua e lo gestisce. Si metteranno quindi in evidenza e in relazione i soggetti fornitori e i soggetti fruitori di IntegRARsi, sottolineando, del progetto, gli aspetti positivi e negativi, i limiti e le potenzialità e coprendo più ambiti possibili (cultura, storie personali, organizzazione, schemi amministrativi ai quali si deve sottostare, limiti delle leggi, contraddizioni vissute dai rifugiati ma anche dagli operatori, possibili suggerimenti e raccomandazioni, etc.)"[400]

Questo il mandato nazionale, ovvero le aspettative che aveva ANCI a proposito di quello che sarebbe dovuto succedere a Bologna. L'articolazione locale effettiva del progetto era poi compito dei referenti locali bolognesi, ed in particolare del Servizio Integrazione Interculturale del Comune, nella persona di Mirella Monti.

Con meccanismi che vedremo nel prossimo paragrafo, la proposta venne poi da Nicoletta Ratini, dell'Ufficio Relazioni Internazionali, Unità Intermedia, press oil Gabinetto del Sindaco.

Nei confronti della proposta l'ANCI non si è assunta un ruolo di approvazione o disapprovazione preventiva, rispettando un principio di sussidiarietà che vigeva nell'organizzazione del progetto:

> Il progetto (Bologna Integra) è nato a Bologna e così come è stato presentato è stato condiviso da noi, accettato.

[399] www.equal-meta.it

[400] www.integrarsi.anci.it

> In realtà non è che noi abbiamo mai detto si o no a un progetto o all'altro. Bastava che rientrasse negli obiettivi e per noi andava bene, anche perché solo il Comune e quindi il referente del territorio sa cos'è la cosa migliore per il territorio.
>
> (Intervista a Barbara Slamic, ANCI, Referente Nazionale progetto Meta)

Dal punto di vista dell'ANCI, ed in qualche modo in contraddizione con le premesse progettuali, il progetto bolognese non aveva tanto una funzione di valutazione e di verifica del funzionamento sul campo di IntegRARsi, quanto quella di creazione di un'occasione di comunicazione sociale sui temi, in generale, del diritto d'asilo:

> In particolare su Bologna ci è arrivata questa proposta, da parte del Comune, ovviamente come nostro partner, in cui ci dicevano appunto che c'era questa idea di video partecipato, ovvero un video dove gli studenti della facoltà di comunicazione di Bologna e alcuni rifugiati e richiedenti asilo, mettendosi insieme creavano un prodotto che appunto veniva chiamato video partecipato. Accanto a questo prodotto, dove il richiedente asilo/rifugiato narrava la propria storia, la propria condizione, ci sarebbero stati dei cantieri, ovvero dei luoghi di discussione dove le persone attorno a un tavolo avrebbero parlato del tema proposto nel video che si vedeva. A noi l'idea è piaciuta molto perché era una delle prime volte, se non la prima, che veniva proposto una cosa del genere e ci sembrava molto utile anche il fatto che venivano coinvolti, tanto gli studenti, quanto i richiedenti asilo e rifugiati, ma anche la società civile, l'opinione pubblica, chiamata attorno a un tavolo per discutere di un tema che è sconosciuto ai più in realtà.
>
> (Intervista a Daniela di Capua, ANCI, Coordinatrice Nazionale IntegRARsi)

L'idea che ai cantieri partecipassero delle "persone" senza altra specificazione, "persone" che potevano rappresentare un'"opinione pubblica", collegata all'idea che la stessa opinione pubblica fosse disinformata rispetto ai temi del diritto d'asilo è profondamente diversa tanto dalle caratteristiche e dalle finalità del mainstreaming come richiesto dall'Unione Europea (cfr il § 2.1, oltre che il presente) quanto dall'articolazione effettiva che venne data all'organizzazione dei cantieri da parte del Comune di Bologna.

Quest'idea, va aggiunto, non era stata condivisa con gli altri attori del progetto, ed è possibile delinearla ora grazie ad un'intervista svolta dopo la fine del progetto stesso.

Cominciamo quindi a vedere all'opera anche nel caso di Bologna l'impatto della sfera pubblica immaginata.

In questo progetto, la prima arena di sfera pubblica immaginata era quella dei Cantieri, e differenti idee a proposito della sua natura comportavano differenti idee del prodotto video e del percorso che vi avrebbe portato.

2.5. Attori parzialmente visibili: Il Comune di Bologna – UI Relazioni Internazionali

L'Unità Intermedia (UI) Relazioni Internazionali, Cooperazione e Progetti è un ufficio che risponde al Gabinetto del Sindaco di Bologna e che si occupa in generale di sviluppare e coordinare le collaborazioni del Comune con istituzioni e realtà esterne, regionali, nazionali ed internazionali per il potenziamento delle iniziative e dei progetti dell'Amministrazione Comunale. [401]

Per realizzare queste attività l'UI Relazioni Internazionali, Cooperazione e Progetti è strutturata in due aree: l'Area Relazioni Internazionali e Networking e l'Area Progetti Internazionali. Quest'ultima in particolare:

• Fornisce un supporto specialistico ai settori dell'Amministrazione comunale per la richiesta di finanziamenti esterni e la gestione di progetti di cooperazione internazionale

• Assicura la raccolta e la diffusione delle informazioni sulle opportunità di finanziamento e garantisce la visibilità interna ed esterna dei progetti gestiti

• Offre servizi di informazione e comunicazione, progettazione e gestione progetto[402]

È a questo ufficio che il Servizio Integrazione Interculturale si rivolge per una consulenza riguardante l'Azione 3 del progetto IntegRARsi[403]. Nicoletta Ratini,che lavora in questo ufficio, prende quindi in carico la progettazione del progetto Meta/IntegRARsi nella primavera del 2006[404].

A fine agosto viene presentato un progetto che coinvolge una rete di organizzazioni, di cui fanno parte l'UI, che si occuperà della gestione del progetto, la LS Compass dell'Università di Bologna, e il Servizio Integrazione Interculturale. Il progetto diventa operativo nel settembre successivo.

Il progetto ha come obiettivo la valutazione di IntegRARsi in riferimento all'intervento effettuato nella città di Bologna, come richiesto dalle linee guida di Equal riguardanti l'Azione 3:

> - l'autovalutazione è un momento importante per il processo di *mainstreaming*, in quanto può diventare condizione preliminare per comprendere quanto realizzato in Azione 2 e per facilitare una attenta focalizzazione sugli aspetti trasversali delle diverse esperienze delle PS;
>
> - l'autovalutazione, se realizzata con le opportune metodologie e se assume la caratteristica di *valutazione formativa*, può essere di sostegno allo stesso processo di

---

[401] http:// www.comune.bologna.it/relazioni-internazionali

[402] http://www.comune.bologna.it/relazioni-internazionali/urpi.php

"Abbiamo la funzione di supportare tutti i servizi e settori che desiderano presentare dei progetti europei e quindi ottenere dei finanziamenti europei e anche nazionali. Diciamo che qui noi da anni lavoriamo sulla trasposizione del contenuto del progetto [..] la ricerca dei partner generalmente la facciamo noi: i progetti europei chiedono sempre partner, al 99% chiedono obbligatoriamente di costruire un partenariato europeo" Da Intervista a N. Ratini

[403] ...l'affidamento della gestione e l'organizzazione è stato affidato quasi completamente all'Ufficio Relazioni Internazionali [...]. Noi abbiamo chiesto e c'è stata manifestata subito la disponibilità a lavorarci, a fare un progetto sopra la comunicazione, ecco" Dall'intervista a Mariella Monti

[404] "Ci siamo offerti di supportare, cioè quindi di fare noi questa parte; anche perché, come forse lei saprà, sul tema della comunicazione avevamo già lavorato con Pina Lalli e con la facoltà sul progetto esclusione sociale"

mainstreaming da realizzare in Azione 3 (Ismeri (Europa 2006)

Nicoletta Ratini, dopo un passaggio con la prof. Pina Lalli, Presidente del COMPASS (Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione Pubblica e Sociale dell'Università di Bologna) si rivolge ad Andrea Segre, di zaLab. Assieme, stendono un progetto. Dal punto di vista di Nicoletta Ratini, che resterà, assieme a Elisa Rosso ed a Claudia Giommaria, la principale referente del progetto per il Comune di Bologna, il metodo del PV è una scelta consapevole, e non strumentale ad un esigenza di astratta "innovatività", e ha lo scopo di dare una valutazione operativa la più autentica possibile dello svolgimento del progetto:

> Lui ed io, si. La mia idea, che è nata dall'esperienza precedente[405] è stata quella di creare una testimonianza di ciò che si sta facendo, che possa essere punto di partenza per allargare la discussione ad altri.
>
> In questo caso la testimonianza era il lavoro con un gruppo di fruitori del progetto IntegRARsi, per capire attraverso la loro esperienza quali erano gli aspetti positivi e le criticità, ma non tanto intervistandoli, perché questo mette le persone in una condizione di squilibrio, ma facendo in maniera che loro stessi potessero essere attori del progetto.
>
> Dall'intervista a Nicoletta Ratini

Abbiamo qui quindi una seconda immagine di arene della sfera pubblica in cui il prodotto audiovisuale del laboratorio di PV deve giocare il suo ruolo; si tratta di un immagine diversa da quella di ANCI, e più coerente con la prescrizione di *mainstreaming* operata da *donor*.

Sempre nell'intervista che le ha fatto Giulia Brunetti, Ratini è cosciente anche del fatto che si sono incrociate, fin dall'inizio, immagini diverse di arene di sfera pubblica per il prodotto del laboratorio, e di quanto queste abbiano influito nel corso del lavoro.

Le immagini confliggenti, nella ricostruzione di Ratini, sono due: una è chiaramente delineata, ed è quella che lei chiama "registica" e "di denuncia sociale", che attribuisce ad Andrea Segre (ci si tornerà); l'altra è appena accennata ("delle resistenze"), e sembra potersi riferire da una parte ad ANCI, ed alla sua esigenza di avere un prodotto generico di comunicazione per le "persone" – e quindi un prodotto che non fosse critico nei confronti del lavoro svolto con IntegRARsi, e dall'altra ad altri uffici del Comune, che parimenti potevano sentirsi criticati:

> Su questo ci siamo confrontati Andrea ed io, lui mi ha mandato una proposta, qui se vuole c'è un primo elemento interessante di differenza diciamo.
>
> Che non è una criticità, però una differenza: nel momento in cui Andrea mi ha proposto il progetto ovviamente lui me l'ha proposto enfatizzando la parte creativa, registica, quindi più giustamente calibrato sulle sue competenze e le sue conoscenze. Essendo io invece dell'istituzione avevo altri obiettivi e sicuramente il risultato artistico dell'iniziativa è fondamentale (…)
>
> Però io avevo bisogno che questo lavoro mettesse in risalto tutti gli aspetti che il progetto Equal ti fa toccare, sia sul piano delle criticità che sul piano delle potenzialità, perché il mio obiettivo era quello di produrre un documento per il Ministero del Lavoro che fosse un po' una sintesi critica di quello che stava succedendo, in maniera un po'

[405] Quella di PubLab, di cui si accennerà nel paragrafo successivo

anomala, quindi non cartacea, ma sotto forma di video.

(…) diciamo che queste differenze hanno in qualche modo fin da subito creato non tanto delle incomprensioni, ma la necessità di aggiustare continuamente il tiro. Quindi lui giustamente fa un lavoro spesso e volentieri di denuncia sociale, che va benissimo però io sono istituzione, quindi ho bisogno che questa sua denuncia sociale sia integrata con altre cose, se no non la posso spendere, no?

Ecco questo è un primo elemento; (…) ovviamente le resistenze ci sono, e ci sono state

(Intervista a Nicoletta Ratini, Comune di Bologna, Ufficio Relazioni internazionali)

Per quanto riguarda invece il Servizio operativo di Integrazione Interculturale del Comune di Bologna, che ospitava e operatrici di IntegRARsi, nell'intervista data a Giulia Brunetti Mirella Monti mette in scena un ruolo defilato nel progetto Bologna Integra:

> Proprio perché noi siamo, purtroppo, un servizio che si occupa di questioni di gestioni molto concrete, molto materiali delle persone, avevamo difficoltà a riuscire anche ad occuparci... perché presi quotidianamente da quello che ci chiedono i richiedenti asilo e rifugiati, a occuparci anche della fase, diciamo così più..., meno hard, più informativa e comunicativa e quindi di fronte a questa cosa ci siamo affidati alle relazioni internazionali che si occupa anche come ufficio di molti altri progetti di comunicazione e quindi aveva anche la possibilità di utilizzare esperienze già fatte, di utilizzare contatti già avuti
>
> (Intervista a Mirella Monti, Comune di Bologna, Servizio di Integrazione Interculturale)

Dal mio diario etnografico del primo incontro di coordinamento con i due servizi del Comune coinvolti (cfr. §1.2) emerge un passaggio di consegne un po' meno sereno di quello che risulta dall'intervista a Monti.

Mentre le operatrici di IntegRARsi sembravano aperte allo stimolo e desiderose di partecipare al percorso, la dirigenza non nascose un certo fastidio per quella che poteva sembrare un'invasione di campo e, soprattutto, un modo sbagliato di investire del denaro quando le priorità operative erano altre ed il Servizio si viveva (molto probabilmente con piena legittimità) come sottofinanziato.

Questo emerge anche dall'intervista ad Andrea Segre:

> Il servizio immigrati ha preso la cosa con un po' di sospetto, (…), il servizio immigrati locale di Bologna non ha apprezzato moltissimo la cosa e ha tenuto un po' un profilo di prudenza e infatti praticamente l'unica persona che è stata disponibile fin dall'inizio, nonostante varie difficoltà, è stata Sara.
>
> (…) Il capo struttura[406] proprio del servizio immigrati (…) non ha mai interagito molto con noi, se non in quelle due prime riunioni iniziali in cui è stato da subito evidente la sua prudenza, la sua non eccessiva voglia di mettere a disposizione.
>
> Questo credo per due ordini di motivi: uno molto più concreto perché il progetto era sentito un po' come calato dall'alto, cioè era una volontà del progetto nazionale IntegRARsi, una necessità dell'ufficio relazioni internazionali, ma non era una cosa che

[406] Non si parla qui di Mirella Monti, ma di un altro dirigente. Va peraltro inserita un'altra importante distinzione, all'interno dell'Ufficio, fra coloro che erano strutturati e le quattro operatrici di IntegRARsi, che lavoravano all'interno del Servizio con un contratto a progetto.

era nata dal servizio immigrati, cioè non c'era la volontà diretta del servizio immigrati di voler essere raccontato e valutato. Quindi l'hanno sentita un po' come un impegno ulteriore e un po' come un'intromissione.

(…) "possibile che questo sia l'ennesimo progettino che viene da fuori in cui noi non siamo coinvolti che però non è ben coordinato con gli altri, abbiamo altre cose da fare", (…) E quindi è stata una intromissione anche dal punto di vista di mancanza di tempo e disponibilità per affrontarlo.

Però di per sé non è che fosse sbagliata l'idea, cioè anzi è corretta e il fatto che ci sia un ufficio esterno al servizio immigrazione che immagina un progetto di comunicazione e valutazione su quello che sui richiedenti è stato fatto...

(Interevista ad Andrea Segre, zaLab, *trainer*)

Mirella Monti addirittura non si pone il problema di quali arene di sfera pubblica mirare; il senso del progetto, e la sua portata comunicativa, sembrano ridursi da suo punto di vista all'interazione che si presupponeva creasse fra studenti e RARU, ed alla sua possibilità di trasformazione nella sfera micro dei rapporti interpersonali:

Beh si, come dire, allargare la sensibilità rispetto a questo tema è una cosa importante per noi, e allora partire anche da chi frequenta i luoghi dove si studia, si impara, si è più curiosi spesso, cioè, è una cosa importante, e interessante, ecco. Sappiamo che questo è un tema che magari al cittadino diciamo anziano, insomma, per arrivarci, -ride- la strada è lunga, mentre invece chi è ancora in una fase di, diciamo, di apprendimento, di curiosità, di capire certe cose insomma è un po' più semplice, ecco.

(Intervista a Mirella Monti, Comune di Bologna, Servizio di Integrazione Interculturale)

Non mi sembra un caso che anche Daniela di Capua, dell'ANCI, condivida quest'ipotesi, indubbiamente interessante (e coerente, anche se inconsciamente, con le prospettive dell'azione sociale di *empowerment*), ma quantomeno minimalista sul piano comunicativo:

Sicuramente il coinvolgimento degli studenti è un grandissimo valore in più. Loro rappresentano la fascia di interlocutori per noi assente, che è quella non del nostro settore, però non ancora con dei ruoli specifici nella società, (…) già adulti, ma in piena formazione culturale, oltre che di scelte di vita... e soprattutto quella fascia di età in cui diventano loro quelli che possono determinare lo svilupparsi di un'opinione, di un punto di vista.

Basta che un giovane con una forte identità si faccia promotore, anche sono nel suo ambito di conoscenze, di un punto di vista, sicuramente quel punto di vista diventa, se non altro diventa oggetto di discussione. Per noi questa è già una vittoria. Già solo che ci sia questo approfondimento, che questo possa essere un argomento di discussione.

(Intervista a Daniela di Capua, ANCI, Coordinatrice Nazionale IntegRARsi)

E' interessante vedere come in queste frasi il rapporto con la sfera pubblica sia delegato alla figura dello studente che trasmette la sua esperienza, bypassando il ruolo del film come strumento di comunicazione. Acquistano nuova luce le considerazioni di Nicoletta Ratini sulle "resistenze". La sfera pubblica fa paura.

E' evidente però che queste posizioni non sono prive di conseguenze: l'approccio video partecipativo di comunicazione sociale può funzionare a livello ottimale sono se tutti gli attori coinvolti sono convinti di voler fare comunicazione

In effetti, la versione finale del montato del film è rimasta bloccata per mesi. Ci torneremo nel paragrafo dedicato alla distribuzione.

Il Comune di Bologna, e nello specifico il Servizio Operativo di Integrazione Interculturale entrano nel progetto anche ad altri due livelli.

In primo luogo, sono attori concreti, anche se passivi, della produzione: dovendo raccontare e valutare del progetto IntegRARsi era necessario coinvolgere nel racconto anche le operatrici del progetto. Se ne riparlerà discutendo le dinamiche di produzione; per ora, basti dire che solo due delle quattro operatrici si sono prestate ad essere oggetto di narrazione, e che non siamo riusciti a coinvolgere nessun "strutturato" del Servizio Integrazione Interculturale.

In secondo luogo sono attori invisibili che strutturano la percezione ed il framing del progetto, soprattutto dal punto di vista dei RARU.

Il modo migliore di rintracciare tracce di questo framing consiste nell'indagare, come ha fatto Igor Brigandì, le dinamiche del primo contatto con i RARU che, come si è detto (§1.2), è stato effettuato da operatrici di IntegRARsi

La modalità di primo contatto e avvio costituisce in certo modo un *imprinting* (Brigandì 2008) :94 nella relazione fra RARU e progetto - *imprinting* che ha avuto poi importanti conseguenze su tutto lo sviluppo del lavoro comune, e che porta inscritti i caratteri della relazione precedente con i Servizi del Comune di Bologna (e, più in generale, con le istituzioni italiane). Insomma, il modo in cui i rifugiati si sono relazionati al progetto e indirettamente legato al modo in cui sono stati selezionati ed è inevitabilmente legato anche al tipo di relazione che vi era tra i singoli rifugiati e il comune.

Vediamo innanzitutto come viene considerato il ruolo di IntegRARsi da D. e come è stato contattato per il progetto:

> mi ha chiamato la Sara… Sara è un assistente sociale che quando sono venuto tra un tot, lei si occupava di .. non lo so.. di del lavoro per quelli che sono appena venuti che poi non lo so vanno a scuola poi cercano lavoro, avevano un progetto non lo so di.. come si dice.. no formazione ma.. integrazione non so quando .. proprio integrarti non so entrare nell'ambiente normale (…) per e vivere una vita normale come una persona che vive qua da che è nata qua. Perché non è facile quando entri tutto diverso, non sai parlare, non sai dove andare, cosa fare quindi.. loro si occupavano di quella cosa li che ti aiutano per entrare nel nell'ambiente in cui vivi (…) Quindi una giornata mi chiama mi dice – c'è un progetto, se ti può interessare, dove tu ti puoi raccontare quello che ti è piaciuto, come siamo riusciti a aiutarti come nostro progetto come è, come ti sei trovato e tutto quanto. Perché loro raccontano la verità, come funziona qua con la comune, con la questura, con tutto quanto – ho detto – si, vengo a sentire cosa dicono poi decido – quindi quella sera li siamo venuti
>
> Dall'intervista a D.[407]

[407] Dei RARU partecipanti al progetto, su loro richiesta, non si riporta il nome per esteso. Troppo forte il timore che loro, o loro familiari ed amici rimasti in madrepatria, possano subire ritorsioni.
Questo timore, e la fiducia necessaria a superarlo per raccontarsi in video, è stato uno degli elementi centrali delle interazioni produttive.

Apparentemente quindi D. sembra avere compreso lo scopo del progetto e il suo legame con integRARsi.

Si può però leggere tra le righe un invito implicito da parte di chi ha contattato D. di parlare in modo positivo del servizio di cui ha usufruito. Infatti lo scopo del film è poter parlare di quello che hanno fatto per lui e questo sembra implicare una richiesta a parlar bene di ciò che comunque è stato fatto.

Del resto, Brigandì riporta una dinamica simile per la sua stessa intervista:

> ho l'impressione che D. pensi che mi aspetti che parli bene del progetto di PV. (Brigandì 2008) :95

Tornando al primo contatto, D. non sa che il Comune è un promotore del progetto. È convinto che il promotore sia una sorta di organizzazione legata alla regione e che il Comune vi rientra solo come destinatario insieme ad integRARsi.

> Per me poteva essere un organizzazione un qualcosa, no il Comune ma un qualcosa di tipo non so una struttura regionale che risono qualche problemi quindi fatto vedere i problemi che c'è. Quindi è nato questo progetto hanno cercato di portarlo alla fine.
>
> D

Rispetto al Comune, i rifugiati si rivolgono come fosse un attore reale su cui scaricano solitamente frustrazioni e senso di riscatto. Spesso, e soprattutto nel caso di D. la percezione del Comune da parte dei dei RARU è svincolata dalle concrete relazioni con il personale che nel comune opera.

Gli operatori, probabilmente in maniera coerente all'immagine che loro stessi proiettano di sé, sono visti come chi si trova ad avere le mani legate da un'istituzione superiore che tutto gestisce.

Indifferentemente quindi si attribuisce al Comune o allo Stato la causa di un accoglienza vissuta da tutti i RARU come insoddisfacente.

Ma in questo vi sono posizioni anche molto differenziate; quelle di D. e A. sembrano accomunate nel distinguere più decisamente l'Istituzione da chi vi opera. Ancora D:

> No perchèè anche il Comune, perché all'inizio quando non conosci come funziona tutto quanto, allora pensi –ah questi qua non fanno bene il suo lavoro- invece anche loro spesso dipendono dalla Questura, perché loro sempre vanno li a bussare, fate questo qua fate quello li, spesso rimandano e li rimandano.
>
> Non è legati Comune e Questura tanto, che riescono a fare qualcosa insieme; e poi poi alla fine tutti tutte le botte all'inizio prende il Comune perché loro sono a in contatto proprio vicino a con le persone, quindii quando vaa subito in Questura perché deve andare in comune e assistente sociale deve fissare un appuntamento deve fare.. quindi vai dall'assistente sociale gli dici – ah mi serve quello li questo qua – poi ti dice ti prendo un appuntamento, poi torni tra una settimana non l'ho preso, torni ancora non l'ho preso, dici – ah ma cosa fai qua? due settimane non riesci a prendere? – però lei

poteva chiamare anche ogni giorno, gli dicono – aah non abbiamo tempo – è anche quello li il fatto, quindi forse anche per questo qua. Perché volevano scaricare un po' di responsabilità anche sulle altre cose eheh sulla Questura o suu …

D

poi io li guardavo[408] mentre loro facevano discutevano su le cose che vedevano… io .. una parte che non hanno informazione l'altra parte hanno, la come diciamo, loro, le loro mani sono legate, non possono fare niente, di più non possono fare…

A

La visione di J. e F. si differenzia da queste ultime. Il primo ha un atteggiamento disinteressato verso il Comune, non si domanda nemmeno perché il Comune abbia partecipato

Allora… il comune non lo so. (…) su di di riprese di fare l'intervista queste cose, penso cosi e il Comune non lo so perché voleva pagare cosi….

Nella visione di F. il Comune è sempre e comunque un attore negativo e anche quando fornisce un servizio vuole comunque qualcosa in cambio.

(il progetto ed il film) non era per noi era per loro, non era aiuto per noi, era per loro ….che prendono più soldi di uno che dicono: "ah noi abbiamo fatto questo, abbiamo fatto quell'altro, abbiamo fatto tante cose per gente" – quindi...

F

Vediamo qual è stato il primo contatto di A. col progetto e in quali termini è avvenuto:

Mi ha proposto una..una personale di Comune che adesso non lavora più in Comune[409], lei mi ha detto c'è un progetto integrarsi, per i rifugiati che vogliamo fare delle cose, però non è un progettooo.. come un gioco, io non sapevo nulla, - vuoi partecipare arman?- ……-si- …..

Poi sono andato li, ho visto andrea stefano e altrii… non altri, due tre personale di Comune, poi loro hanno spiegato tutto.. (…) che questo progetto come documentario di rifugiati… ognuno può dire quello che vuole si può raccontare di la vita, come va, cosa fanno o cosa fate…come trovate……poi alla fine hanno chiesto.. si hanno chiesto le nostre idee – allora cosa aspettate di questo progetto?- ognuno ha detto una cosa, a me..arrivato.. è toccato a me – arman tu? – e io ho detto – io voglio raccontare di problemi che un rifugiato aveva… ma che ancora ha, ce li ha …

A

---

[408] A., che è l'unico ad aver partecipato ai Cantieri, sta qui parlando di coloro che vi sono intervenuti

[409] Sempre Sara Palmieri, che al momento dell'intervista aveva terminato il suo contratto a progetto.

Quindi A. partecipa ad un progetto che ha come scopo un documentario sui rifugiati, non ci sono tracce nella sua visione della valutazione di IntegRARsi (tanto che crede che sia il nome del progetto di video partecipativo). Sia per D. che per A. la valutazione rientra solo in modo indiretto nella realizzazione del film, perché è un progetto rivolto a rifugiati, ma non è il focus del progetto di PV.

La motivazione che spinge S. a partecipare è soprattutto la gratitudine verso l'operatrice Sara e non c'è traccia nella sua visione del ruolo centrale dei rifugiati. Lei ha dato una mano alle ragazze e non si è sentita chiamata in causa come destinatario ma più come assistenza a un gruppo di studenti.

Differente il punto di vista di suo figlio F. che al progetto ha preso parte partecipando anche alle riunioni di formazione.

> Si ho imparato che quando che vai da un paese, quando che fanno una cosa, prima devi sapere perché cosa, dopo faccio questa cosa qua. Tipo corsi che voglion mettere. Perché opinione di prima, dicevano c'è un progetto Comune progetta, tutti pensano, tipo quella gente che voleva fare un fabbrica non so, (…)
>
> E alla fine progetto era un film. (…) Questo l'ho scoperto primo giorno in comune. E poi non volevo andare più che Sara ha chiamato di nuovo e ha detto "dai venite, aiutate i ragazzi a fare il film" e lo facciamo. (…) No io non ero d'accordo, mia madre ha detto dai facciamolo.. poi alla fine un corso l'ha messo bah... buh (...) perché voleva, perché quelle ragazze voleva, Sara diceva "dai per favore" non cambiamo...
>
> Dall'inervista a F.

> li hanno contattati separatamente e poi loro ne hanno parlato. Cioè in realtà è f. che l'ha convinta. Ma comunque perché è sara che glielo aveva chiesto, non perché glielhanno chiesto in generale. Praticamente per fare un favore a sarah *Mio figlio ha detto che mamma c'è una progetto in centro chee puoi venire? Io ho detto – sabato lavoro no posso venire – lui ha detto – no mamma sara mi ha chiamato che non bene, vieni che subito dopo torniamo – dopo io ho detto va bene*
>
> Dall'intervista a Giulia Gezzi, Studentessa.

Da una parte F. sostiene di non aver subito capito che si trattava di un film e che ha partecipato su sollecitazione della madre che non voleva fare un torto a Sara. La stessa posizione a ruoli invertiti è quella di S. che invece dice di essere stata convinta dal figlio con la motivazione di un favore a Sara. E in questo modo che per F. la partecipazione diventa un obbligo in un certo senso. Per S. la partecipazione è stata una gentilezza rispetto a Sara e poi agli studenti con cui ha lavorato, non si trova in lei una motivazione legata alla presentazione delle sue istanze, né sembra aver colto la dimensione partecipativa del progetto.

L'Università di Bologna, nello specifico il dipartimento di Discipline della comunicazione, ha partecipato come partner al progetto Bologna Integra.

Non è la prima volta che il Dipartimento di Comunicazione partecipa a progetti esterni di comunicazione sociale, avvalendosi anche del video come strumento per realizzare campagne contro l'esclusione sociale.

Il primo progetto è stato *PubLab*, nato dalla collaborazione tra l'Università e il Comune di Bologna, che ha portato alla realizzazione di una campagna di comunicazione sui temi della lotta all'esclusione sociale, nell'ambito del progetto europeo "Social Exclusion".

Il laboratorio ha prodotto: uno spot televisivo, uno spot radiofonico, un logo e un manifesto e una proposta di un piano di distribuzione partecipata.[410]

Anche in questo caso il dipartimento di Comunicazione dell'università di Bologna ha messo ha disposizione spazi e tecnologie, ed ha permesso la partecipazione degli studenti, attivando un laboratorio - tirocinio formativo del valore di 10 crediti.

All'interno del piano di studi del CdL in Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica la frequenza di almeno un laboratorio è obbligatoria.

La forma-laboratorio tirocinio universitario, e le sue specifiche esigenze hanno avuto un impatto molto rilevante sullo svolgimento del progetto.

Se ne parla al § 3.2

In ogni caso, gli studenti partecipanti sembrano aver posto la loro attività ai confini o fuori dal frame strettamente universitario. Cinque partecipanti su dodici non avevano la necessità curricolare di seguire il laboratorio, avendone già fatto un altro; inoltre, l'attività strettamente necessaria a conseguire i crediti coincideva con solo una parte del laboratorio complessivo, ma nessuno si è fermato.

Dal punto di vista dei RARU, il legame dell'iniziativa con il frame universitario è invece molto più accentuato: uno dei RARU, J., parlando del primo contatto, lo lega subito alla volontà di alcuni studenti di realizzare un documentario:

> E poi quella signora mi ha chiamato, mi ha detto c'è un progetto… c'è un gruppo di studenti che vogliono fare un documentario ehh poi ci sono anche altri ragazzi… se vuoi vieni e vedi com'è.
>
> Dall'intervista a J.

Anche S. il primo riferimento che fa quando gli chiedo del suo primo contatto è per gli studenti. Sara l'ha contattata chiedendogli di dare una mano a degli studenti che vogliono realizzare un film:

> Sarah, Sarah mi ha chiamata ha detto – S. io mando due tre persone che voglionoo.. fanno un test per universitarie, tu puoi aiutare? – io ho detto si. Dopoo

[410] http://www.compass.unibo.it/Materiali/Documenti/2006/PubLab06/PresentazionePubLab.pdf

Asmaa ee Carolina (Carlotta, n.d.r.)ee Giulia mmmh eeh hanno venuto a casa mia

Dall'intervista a S

Questo è parzialmente paradossale, perché di fatto gli studenti hanno partecipato molto alla parte di formazione che si svolgeva nelle aule del dipartimento (un'incontro a settimana), mentre RARU che hanno partecipato a Bologna Integra hanno vissuto poco la dimensione universitaria, poiché la struttura sottostava a degli orari di ufficio prefissati incompatibili con i loro orari di lavoro.

3. GLI ATTORI VISIBILI

3.1. i RARU

Come già fatto per le trattazioni degli altri progetti, si presentano ora rapidamente i RARU coinvolti. Nuovamente, il tentativo è più strutturale che biografico, e mira a fornire gli elementi dell'esperienza personale dei RARU che poi si son fatti racconto.

Ne ho discusso ampiamente nel sesto capitolo, §3.3., a cui rimando.

D.:

D., 24[411] anni, arriva da un paese dell'est europeo.

La situazione socio economica di provenienza è medio alta, il padre di D. è un ingegnere elettronico e sia lui che la sorella frequentavano l'università.

Nella sua città si unisce ad alcuni movimenti studenteschi di protesta e partecipa a vari volantinaggi. Viene arrestato due volte e scagionato; decide di scappare nel 2003, trasportato su un camion.

Non sa dove arriverà: "ci hanno detto: vi portiamo in Europa". Lo scaricano nei pressi di Bologna, città in cui presenta la richiesta di asilo politico.

A Bologna D. attende, come previsto dalla precedente normativa sui richiedenti asilo, la convocazione per sostenere il colloquio con la commissione nazionale a Roma. Nel frattempo, dopo un anno arrivano anche la moglie e la figlia di D., una bambina di quattro anni; la moglie riceve in sei mesi il diritto d'asilo, dopo essere stata costretta a passare un mese in un Centro di identificazione in Puglia.

Nel frattempo D. trova un lavoro in nero e per l'alloggio è in parte assistito da associazioni bolognesi. Successivamente riesce ad affittare un appartamento insieme a degli amici che con lui erano arrivati a Bologna, i quali però hanno già lo status di rifugiato. Dopo due anni D. va da un avvocato privato che con una (costosa) lettera in carta intestata riesce a sbloccare la sua domanda e a fargli avere in quindici giorni il colloquio con la Commissione Nazionale. Nell'arco di un mese riceve lo status.

E' in questa fase della sua vita che D. partecipa al progetto. La risposta arriva i primi di febbraio, un mese dopo l'inizio della formazione. Ed è per questo che il film documentario 'Torni tra un mese" ripercorre ciò che gli accade, diventa un video racconto della sua situazione.

J.:

è un cittadino afgano di 19 anni. Della sua famiglia non si sa molto, ma si può presumere che appartenesse ad una classe media di livello culturale medio-alto.

E' scappato dall'Afghanistan nel 2002 dopo lo scoppio della guerra e l'arrivo dei *Taliban*, senza i genitori, quando aveva 14 anni.

La sua fuga lo porta prima ad Isfahan, in Iran, dove si ferma qualche mese; poi, attraverso la Turchia, la Grecia e l'Italia in Germania.

All'ingresso nel paese viene fermato e fornisce generalità false. Essendo minore gli viene permesso di restare. Sempre con generalità false frequenta le scuole arrivando a quello che in Italia corrisponde al terzo

[411] Per tutti gli attori del progetto darò, come ho fatto finora nell'analisi degli altri *case studies*, l'età che avevano all'inizio del percorso.

anno di un istituto professionale in cui si rilasci un attestato. In Germania appena maggiorenne rischia di essere rinviato nel suo paese; fugge quindi in Danimarca, da lì lo ricacciano in Germania dove però non piò più entrare. Attraverso la Francia riesce quindi a raggiungere l'Italia, ed arriva a Bologna dove suo fratello maggiore si trova da qualche anno.

Qui J. fornisce le vere generalità e presenta domanda di asilo politico: otterrà solo la protezione sussidiaria per motivi umanitari.

Lavora in regola con un contratto a tempo indeterminato come magazziniere presso una cooperativa ed ha provato a riprendere gli studi; ma, non essendo provvisto di alcun titolo di studio riconosciuto e dovendo quindi ricominciare da zero, ha rinunciato.

Il suo lunghissimo viaggio ed un'intelligenza fuori dal comune gli hanno permesso di accumulare molte competenze, prima fra tutti quella linguistica: J. capisce una decina di lingue, e ne parla correntemente cinque (urdu, farsi, tedesco, inglese ed italiano). Quando J. entra in contatto con il progetto esprime la sua intenzione di continuare gli studi e questo diventa il tema centrale di 'What a wonderful world'.

A causa della giovane età, e del fatto che è l'unico attore del gruppo in grado di interagire con tutti gli altri attori nelle rispettive lingue madre[412], J. acquisisce un ruolo centrale nelle interazioni

S. e F.:

F. e *S.* sono cittadini iraniani. F. ha 23 anni ed è il figlio maggiore di S. Non sono persiani, ma appartengono a una delle tante minoranze etniche che popolano l'Iran, quella araba. In Iran vivevano ad Ahwaz, capoluogo della regione araba del Khuzestan.

F. è il fratello maggiore di quattro; sono arrivati tutti assieme a Bologna con la madre S., lasciando il padre in Iran[413]. La loro famiglia, di classe alta (erano proprietari di una catena di pompe di benzina) era molto attiva nella politica indipendentista della comunità araba e un loro zio in particolare esiliato a Londra aiuta loro a scappare quando le minacce si fanno più dirette. S. decide di andare a Bologna perché li c'è la sorella che gli aveva parlato dell'Italia, 'di questo paese dove trattano bene gli stranieri'. S. ottiene lo status ma F. solo la protezione umanitaria; gli altri figli di S. sono minorenni, quindi per il momento sono protetti in quanto tali.

Tramite lo sportello IntegRARsi sia S. che F. hanno seguito un corso di formazione e S. ha successivamente trovato un lavoro part-time come cuoca grazie al corso, pur continuando a fare le pulizie per riuscire a pagare l'affitto. F. lavora regolarmente come operaio, ma non grazie al corso seguito.

La famiglia di S. ed F. viveva durante il progetto in un bilocale di 40 metri quadrati, in una situazione molto pesante[414].

Come abbiamo già accennato, se al primo incontro erano presenti entrambi, poi S. non ha seguito il percorso di formazione, a differenza di F.

Tuttavia, F. alla fine ha rifiutato di essere coinvolto in prima persona come protagonista nel corto documentario; S. invece, principalmente in virtù del profondo rapporto stabilito con la sue equipe di lavoro, ha superato profonde resistenze dovute al timore di ritorsioni soprattutto nei confronti del marito ed è diventata la protagonista di "Integrazione, affittasi".

---

[412] S. ed F. sono di lingua madre araba, ma naturalmente conoscono molto bene il farsi

[413] Nell'estate successiva allo svolgimento del laboratorio il padre è riuscito a raggiungerli.

[414] Per motivi legati al loro status di cittadini italiani, i rifugiati politici hanno molte più difficoltà rispetto ai migrati economici ad accedere all'edilizia popolare. S. viveva con estremo disagio la sua situazione abitativa, e le sue rivendicazioni a proposito del diritto ad un alloggio degno erano al centro della relazione profondamente conflittuale che viveva con i servizi. Come abbiamo visto (§ 2.2) le operatrici di IntegRARsi di fatto non potevano aiutarla.

Con l'arrivo del marito la famiglia ha infine potuto trasferirsi in una casa più vivibile.

Pur non essendoci mai stati scontri diretti, il fatto che nel gruppo fossero presenti altri Iraniani di ceppo persiano, uno dei quali, A., ha partecipato a tutto il percorso è stato un oggettivo elemento di difficoltà, rendendo più complicato lo stabilirsi di una relazione di fiducia a livello di macro-gruppo di lavoro.

A.:

34 anni, è in Italia da più tempo di tutti.

Viene da Teheran, in Iran, dove era un attivista politico nel movimento studentesco. Una delle attività in cui era coinvolto era la produzione di video di denuncia e mobilitazione contro il regime degli Ayatollah.

In Iran A. viene messo in carcere per due anni, subisce torture che gli lasciano segni indelebili. Una volta liberato, temendo un nuovo arresto, o di essere ammazzato, decide di fuggire. Arriva a Roma nel luglio del 2001.

Gli viene riconosciuto lo status di rifugiato, e con questo perde praticamente ogni diritto di assistenza economica e sociale, (I.C.S. 2006) venendo rimbalzato da un'istituzione ad un'altra. Un lungo periodo di disoccupazione, unito agli strascichi psicologici di un vissuto di torture mai realmente elaborato gli causano uno stato di profonda depressione.

Successivamente, stabilitosi a Bologna e trovato lavoro, le cose migliorano; ma A. continua periodicamente a stare male: con il tempo, gli pesa sempre di più il fatto di non poter svolgere l'attività politica che è stata la sua scelta di vita decisiva, ma di essere costretto a dedicare tutto il suo tempo alla sussistenza.

Il ruolo di A. all'interno del gruppo è problematico ed ondivago. A tratti, assume una forte posizione di leadership, interpretando l'opportunità del laboratorio come un'occasione di auto-advocacy collettiva da sfruttare appieno; a tratti è invece completamente assente, e più di una volta è sul punto di abbandonare il gruppo.

Nelle sue parole:

> ero, io c'ero lì, fisicamente, in mente no, non sono stato lì. A Giulia ho detto: quello che spiega lui di telecamera tu scrivi. Io adesso non riesco a scrivere, a capire cosa dice [...].
>
> Poi ancora in depressione, ancora io vedevo una cosa inutile, con dubbio un sacco delle cose.
>
> Ti ricordi una volta, ci siamo visti in piazza maggiore, io te Piero e Carlotta, c'era anche Giulia? Non mi ricordo. Io ero depresso, non riuscivo a parlare, non so, avete capito. Mi avete fatto le domande, io vi guardavo. Cosa vogliono da me? Non lo so. (Da Intervista a A.).

Il film 'Spiragli' nasce da questo percorso tormentato, e tratta in tono fortemente autobiografico della situazione di chi ottiene lo status di rifugiato nel nostro paese..

Al progetto hanno partecipato degli studenti della Laurea Specialistica in Scienze della Comunicazione Pubblica Sociale e Politica, di età compresa tra i 23 e i 28 anni[415]; tre ragazzi e nove ragazze, provenienti da varie parti d'Italia. Il fatto di non essere residenti a Bologna è stato considerato un fattore che poteva contribuire a solidarizzare sul piano dell'esperienza dell'accoglienza con i rifugiati, ed a costruire quindi un piano di comune esperienza con i RARU, utile ad innescare un processo di autonarrazione condivisa.

Le competenze tecniche e teoriche sul linguaggio audiovisivo erano scarse nel gruppo[416]. Inoltre nessuno di loro aveva mai fatto un'esperienza così lunga ed intensa insieme a persone vittime di restrizione di diritti civili e politici.

Nel punto di vista di Igor Brigandì – egli stesso uno degli studenti coinvolti – c'era un altro elemento in comune fra gli studenti:

> Il carattere fortemente sperimentale e il fattore video insieme lo hanno reso particolarmente attrattivo per degli studenti di comunicazione con una dose di sensibilità verso l'argomento. Ritengo infatti omogenea la posizione di partenza degli studenti; la particolarità del progetto e il suo carattere sperimentale ha inevitabilmente prodotto una selezione rispetto a coloro che vi hanno preso parte. Tutti gli studenti hanno infatti una certa dose di sensibilità per gli argomenti trattati e una comunanza anche rispetto agli interessi legati al mondo del video da una parte, e al tema dei richiedenti e quindi in generale al problema dell'immigrazionedall'altra. Questo ha portato ad un autoselezione degli selezionare gli che si sono interessati tra quelli con un'apertura maggiore rispetto al tema. (Brigandì 2008) :49

Nelle parole di Gaia Farina:

> chi ha aderito al progetto, cioè al laboratorio aveva degli interessi in comune, quindi comunque eravano persone che potevano stare insieme, auto-selezionati dall'interesse per il sociale.
>
> [Intervista a Gaia Farina]

L'elemento chiave per quanto riguarda la composizione di gruppo degli studenti è un altro, ed è il numero.

Come autori del progetto avevamo previsto inizialmente la partecipazione di non più di cinque studenti, per un percosro impostato come un programma di *tutorship*.

---

[415] Di fatto, l'età media era di 25 anni, e la grande maggioranza degli studenti erano alla fine del percorso universitario. Le uniche eccezioni erano Asmaa Ouhyia (23), che partecipava con una funzione di affiancamento ai trainers, dopo aver fatto da volontaria per zaLabTv in Tunisia, e Giulia Minoia (28), già laureata a Bologna

[416] Anche se questo era uin criterio esplicito di selezione.

Il percorso di video partecipativo sarebbe dovuto svolgersi giocando su una classica polarizzazione fra *trainers* e *trainees*.

Da una parte, quindi, i due *trainers*; dall'altra i RARU. Il ruolo dei cinque studenti sarebbe stato un ruolo di affiancamento: ovvero, di fatto, un tirocinio alle pratiche del video partecipativo, con l'ambizione di affiancare all'intervento classico di PV di comunicazione sociale anche un intervento di formazione formatori sul campo.

Quando però il laboratorio è stato proposto in Università, nonostante i criteri abbastanza severi di selezione (gli studenti sarebbero dovuti essere all'ultimo anno; avrebbero dovuto avere già delle competenze basilari di produzione audiovisiva; dovevano essere disposti ad un impegno di tempo e di energie non paragonabile a quello degli altri laboratory della Facoltà), il numero di iscritti era molto superiore.

Dovendo scegliere fra condurre una selezione e provare a modificare la forma del laboratorio per includere il sovrappiù di studenti, anche su consiglio della Prof. Lalli si decise di chiudere le iscrizioni e far partecipare tutti gli iscritti sino a quel momento.

Il numero degli studenti partecipanti rendeva molto complessa l'opzione di tirocinio, e si è quindi immaginata una forma sperimentale, in cui la relazione tra *trainer* e *trainees* veniva mediata dal numero più consistente di studenti dando loro un ruolo molto più attivo e di gestione della relazione.

Il ruolo di mediazione degli studenti si è concretizzato nella struttura produttiva, per la quale, dopo un mese e mezzo di lavoro collettivo, il gruppo è stato diviso in quattro sotto-gruppi, ognuno composto da quattro studenti ed un RARU. Ogni *trainer* di zaLab seguiva due sottogruppi.

La proposta fatta agli studenti era quindi quella di mettersi in una posizione liminale., in cui fare ampio affidamento alla propria autonomia.

Da una parte, gli studenti avevano un ruolo da *trainees*, nei confronti di un metodo nuovo, dei rapporti con il complesso incrocio istituzionale di mondi che rendeva possible il laboratorio e per quanto riguarda la responsabilità *esterna* di portare a termine il percorso. Dall'altra, avevano la possibilità di sperimentare in modo protetto una funzione di *trainers* nei confronti dei RARU.

Di fatto, però, questa situazione è stata vissuta con fatica dal gruppo degli studenti, che vivevano con smarrimento questa incertezza di ruolo: dall'intervista che Carlotta Piccinini ha fatto a Gaia Farina:

> Con i formatori avevamo avuto incontri informali molto belli durante i primi incontri, si sono posti poco come formatori più come demiurghi, però non c'è stato un vero rapporto di dialogo con i formatori perché, (…) si avevamo dei rapporti informali ma poco frequenti quindi mi sembrava che il lavoro lo facessimo solo noi senza avere un'idea generale di quello che stavamo facendo, è mancata una figura che riunisse tutto il progetto che gli desse un senso, magari anche ad animarci verso l'obiettivo, loro sono intervenuti poco nella fase di produzione
>
> Anche i richiedenti non avevano grandi rapporti con formatori, J. non aveva ancora capito chi fosse il capo o Stefano o Andrea solo alla fine penso l'abbia capito….. noi li conosceva più di tanto li aveva conosciuti ai primi incontri (...) poi però J. parlava soprattutto con noi[417], anche perché la sera allo Zonarelli[418], lui era stanco e non voleva parlare in pubblico della sua storia e quindi li conosceva poco

[417] Il sottogruppo di lavoro

[418] Il Centro Culturale che ospitava le plenarie, quasi ogni sabato sera da dicembre ad aprile.

(Non mi pare un caso che in questo frammento l'incertezza di ruolo si rifletta anche sui due formatori di zaLab, anche se Gaia proietta questa incertezza su J.).

Le dinamiche specifiche della formazione e della ripresa, di cui si parlerà nei prossimi paragrafi, hanno poi accentuato questa posizione *esposta* del gruppo degli studenti, aumentando via via la distanza di ruolo fra loro ed i RARU mano a mano che diminuiva la distanza relazionale:

> poi nel tempo si sono create delle relazioni che sono andate al di là dei modelli pre-concetti, ci siamo conosciuti singolarmente, si sono creati equilibri più diretti tra i singoli, che non avevano più nulla a che fare con i ruoli stabiliti dal laboratorio (Igor Brigandì, intervista # 6) ."

114

> Gli studenti, lavorando con le persone richiedenti asilo hanno emotivamente e giustamente assunto i problemi dei richiedenti asilo come i loro; si sono alleati ai richiedenti asilo e hanno vissuto, hanno condiviso le difficoltà, i sentimenti, allora hanno fatto un'alleanza in qualche maniera, perché lì erano, riconoscevano la storia, e vedevano tutti gli ostacoli amministrativi, burocratici, legali, che mettevano le persone in condizione di essere in estremo disagio di vita [...]. Quello è stato un nodo che ha colorato emotivamente l'esperienza credo (Intervista a Nicoletta Ratini).

Oltre all'ambiguità interna al laboratorio, segnalata alla fine dello scorso paragrafo, i *trainers* di zaLab vivevano l'ambiguità istituzionale della loro posizione.

Al centro di tutte le relazioni, hanno vissuto proiettati su di loro- ed hanno dovuto mediare – quasi un ruolo diverso per ogni attore coinvolto:

Dal punto di vista degli studenti, e dal punto di vista dell'instituzione universitaria e della coordinatrice didattica del laboratorio, Prof. Lalli, erano due docenti universitari (anche se forse un po' sui generis).

Questa presentazione dei due *trainers*, che prendo dalla tesi di Giulia Brunetti, mi sembra indicativa di questo atteggiamento, nello sforzo evidente di giustificare il nostro status universitario:

> Fanno parte dell'associazione ZaLab, in qualità di collaboratori per questo progetto, Andrea Segre e Stefano Collizzolli, entrambi collegati al Dipartimento di Discipline della Comunicazione dell'Università di Bologna, in quanto rispettivamente dottore di ricerca e dottorando del Dottorato di Ricerca in Sociologia: Processi Comunicativi e interculturali nella sfera pubblica, presso l' Università degli Studi di Padova in convenzione con il suddetto dipartimento dell'Università di Bologna. (Brunetti 2008) :74n

Dal punto di vista del mondo gestionale di IntegRARsi (in particolare Ufficio Relazioni Internazionali ed ANCI, essendo gli altri attori, come detto, assenti) noi eravamo principalmente dei "registi", che dovevano portare a termine un incarico professionale, in tempi e modi stabiliti. Non era rilevante lo spessore didattico del processo, ma la rispondenza del prodotto alle esigenze che ci stavano alle spalle.

Quindi, godevamo della libertà creativa di chi è *artista*, unita all'aspettativa che saremmo stati in grado di stare *professionalmente* dentro i paletti istituzionali espliciti ed impliciti. [419]

Dal punto di vista degli attori operativi di IntegRARsi eravamo forse coloro che più direttamente incarnavano un'istanza di controllo e giudizio centrale sul loro operato.

Dal punto di vista dei RARU eravamo fortemente identificati con l'Istituzione che ci stava alle spalle. Nella mappa socio-cognitiva (Muzzi 2003; Steinbruner 1974) che Brunetti ha chiesto di disegnare ad A. (Brunetti 2008) :119-121, le relazioni di progetto sono univoche e gerarchiche: l'idea sarebbe venuta ad un Ufficio Rifugiati dell'U.E.; da lì sarebbe stat trasmessa all'UE per approvazione, e poi percolata per ANCI, Comune di Bologna, fino ad arrivare all'incarico dato ai *trainers*.

Per D. dietro al progetto stava:

> un organizzazione un qualcosa, no il comune ma un qualcosa di tipo non so una struttura regionale che risono qualche problemi quindi fatto vedere i problemi che c'è. Quindi è nato questo progetto hanno cercato di portarlo alla fine.
>
> D

[419] Va anche detto che Nicoletta Ratini, di tutti gli attori che non hanno partecipato alla quotidianità del laboratorio, è stata quella che ha mantenuto dei trainers, come di tutto il processo, la definizione operativa più ampia e comprensiva.

Più in generale, ed anche in seguito all'influsso del ruolo di mediazione degli studenti discusso nel paragrafo precedente, il nostro ruolo era vissuto in modo spiccatamente più istituzionale di quanto non fosse nelle previsioni.

Dal punto di vista degli altri soci di zaLab, infine – e forse solo dal loro, oltre che dal nostro – noi eravamo *semplicemente* degli operatori di PV impegnati in un progetto.

Riassumento, nelle parole dell'intervista data da Andrea Segre a Giulia Brunetti:

> Quindi c'è una doppia faccia mia e di Stefano, io direttamente e Stefano indirettamente, siamo sia responsabili del laboratorio per l'Università, ma siamo anche responsabili per ZaLab di questo progetto.
>
> Quindi diciamo che ognuno dei responsabili del progetto deve stare attento a tutto questo meccanismo di interazione tra i diversi soggetti.
>
> Per cui Nicoletta (Ratini) ad esempio si rivolgeva a me a volte come docente nel rapporto con voi studenti, a volte come responsabile tecnico anche della produzione perché poi come regista di ZaLab, insieme a Stefano, io dovevo garantire che poi il prodotto arrivasse alla fine, quindi dovevo dare una garanzia tecnico gestionale, oltre che di relazione con gli studenti.
>
> Nella relazione con gli studenti ero supervisionato da Pina Lalli.
>
> [Intervista ad Andrea Segre, zaLab, *trainer*]

Di questa confusione di ruoli e di funzioni, i due probabilmente principali per la definizione di se che si davano i *trainers* erano quelli di *regista/operatore di PV* e di *docente*. Il conflitto fra questi due ruoli era forse più complesso da gestire a causa del fatto che, oltre ad essere ruoli funzionali in quell'ordine dell'interazione, erano anche i due ruoli principali che i due *trainers* si trovavano a gestire nella loro vita professionale[420]

> Quindi era la prima volta in cui mi trovavo a dover gestire il doppio ruolo regista e docente. Quello che io ho fatto è essenzialmente di annullare il mio ruolo di regista. Infatti tutta la parte più tecnica vi era stata data da Stefano; io non ho praticamente mai tenuto in mano la telecamera, io non ho partecipato direttamente alle riprese perché quello era stato il modo con cui ho provato a dare maggior peso al mio ruolo di docente perché avevo anche la necessità di rispettare un ruolo istituzionale, cioè io era stato coinvolto principalmente come docente dell'Università cioè io dovevo portare avanti il ruolo dell'Università all'interno di un progetto che comunque era un progetto nazionale in cui poi l'Università si metteva in gioco, quindi dovevo anche evitare che mancasse un ruolo istituzionale dal punto di vista dell'Università. (…) Per questo anche ho coinvolto Stefano, chiedendo a Stefano di essere più presente come regista che come docente.
>
> [Intervista ad Andrea Segre, zaLab, *trainer*]

[420] E che normalmente erano agiti in frames diversi. Questo è anche probabilmente il motivo della maggiore visibilità, ai miei occhi, di questo conflitto.

Questa sovrapposizione e confusione di ruolo (Goffman 2003) ha creato, evidentemente, grosse difficoltà nella conduzione dell'interazione.

Essa era accentuata dalle sovrapposizioni di *setting* (Goffman 1969): la parte di formazione condotta nelle aule universitarie facilitava – e , per certi versi, imponeva – il ruolo di *docente*; gli incontri all'esterno permettevano più libertà di passaggio da un ruolo all'altro (e più difficoltà per gli altri partecipanti all'interazione di definire la situazione).

Il mio modo di gestire la faccia è stato opposto e complementare a quello di Andrea: appoggiandomi al suo ritagliarsi un ruolo più di *docente*, approfittavo di ogni occasione per smentire il mio.

Capitolo nono

Bologna Integra

Il laboratorio di intervento sociale

CAPITOLO 10

Bologna integra? – laboratorio e distribuzione

10.1. IL LANCIO DEL PROGETTO. LA MEDIAZIONE PRESUNTA

10.1.1 il lancio del progetto con i RARU

Il progetto inizia ufficialmente con una riunoone alla sala del Dentone, in Palazzo d'Accursio, sede centrale del Comune di Bologna: si tratta del primo incontro fra il complesso mondo che ha dato vita al progetto ed i RARU a cui si propone il coinvolgimento.

La Sala è grande, buia, affrescata; il suo ingresso, dal primo cortile di Palazzo d'Accursio, è controllato da una guardia. Nelle intenzioni di Nicoletta Ratini è un'invito nel cuore della città e dell'istituzione; ma non si può escludere che un setting così imponente abbia veicolato una percezione distorta del senso e della provenienza del progetto.

Il ruolo più importante, tuttavia, in questa fare, è stato quello di Sara Palmieri, di IntegRARsi: è stata lei ad individuare le persone da contattare la prima volta.

> Quindi su questo il servizio immigrati deve riconoscere (…) che aveva il coltello dalla parte del manico, cioè aveva il controllo totale, cioè noi non abbiamo detto: diteci tutto quello che fatte e poi scegliamo noi.
>
> Noi abbiamo detto aiutateci a trovare delle persone che possono essere secondo voi interessate a percorrere questo strano percorso.
>
> Intervista ad Andrea Segre, zaLab, *trainer*

Questo non solo per rispetto istituzionale, ma anche perché occorreva una scelta molto calibrata dei potenziali partecipanti: i RARU comunque sono persone che hanno avuto, che hanno un vissuto molto difficile e che hanno tuttora un vissuto molto difficile e devono riuscire a mantenere un equilibrio molto difficile.

E sono persone che subiscono le inefficienze di un servizio, e che allo stesso tempo ne sono dipendenti; chiedere loro di raccontarlo, di valutarlo, è una sfida di portata non indifferente, che non si può portare avanti contro il servizio stesso.

> è vero che non avremmo potuto lavorare con chiunque. E poi perché dovevi chiedere comunque la disponibilità a loro di metterci del tempo, delle energie le ragazze che lavorano, che fanno sportello lì in Comune più o meno li conoscono e sapevano chi poteva essere più o meno disposto.
>
> Intervista ad Elisa Rosso, Ufficio Relazioni Internazionali

Abbiamo già riferito, discutendo dell'immagine del Comune interna al laboratorio (§2.7) delle modalità del primo contatto con il progetto – telefonico o allo sportello - dei RARU che hanno poi partecipato: è probabilmente sufficiente per immaginare che, della ventina di persone coinvolte in questa riunione, pochissimi avessero colto di che si trattava, e per quale ragione fossero stati convocati.

Prosegue, quindi, un percorso difficoltoso di avvio del progetto per i RARU.

Nelle parole di Elisa Rosso, questa riunione si è svolta così:

> adesso io non ricordo di preciso, una ventina, forse addirittura venticinque. (…) è stato spiegato loro il progetto, più o meno che cosa, in qualche modo, gli si richiedeva, per cui di raccontarsi, ma come e quanto volevano, gli abbiamo fatto capire che avrebbero perso del tempo, per cui anche in base ai loro lavori o non lavori, già lì c'era comunque una scrematura.
>
> Insomma abbiamo cercato di spiegare loro che cosa comportava, devo dire che, vista a posteriori, mi pare che non si fosse molto capito...
>
> Intervista ad Elisa Rosso, Ufficio Relazioni Internazionali

In effetti, dopo tre lunghi discorsi piuttosto frontali – di Nicoletta, di Andrea Segre e mio – la prima reazione che è arrivata è stata quella di S., che è intervenuta per rivendicare il suo bisogno di un abitazione decente.

> Altri la consideravano un'inutile perdita di tempo, infatti c'è gente che appunto non si è più vista... Però è stato molto difficoltoso anche perchè lì alcuni non ci capivano, alcuni ci facevano da traduttori, e fai tu cosa gli traducevano, po' un casino, fatto sta che da lì ci sarebbe stata una scrematura, (…). Io ho ancora a casa il foglio con i numeri di telefono e i nomi delle persone che lì sul momento si erano dichiarate interessate ed erano poi comunque tanto di più di quelle che poi hanno lavorato, tipo dieci o quindici.
>
> Intervista ad Elisa Rosso, Ufficio Relazioni Internazionali

Dopo questa prima fase non del tutto riuscita, l'interazione è stata restrutturata in senso più orizzontale, facilitando una serie di giri di presa di parola.

In questa fase è stato centrale A., per il quale la proposta di fare un film assieme rispondeva ad un esigenza di nuova presa di parola e di continuazione della sua battaglia politica. Il suo è stato il primo *endorsement* da parte di un RARU, ed ha contribuito ad un mutamento dell'atteggiamento collettivo nei confronti della proposta.

Fin da questa prima riunione è emersa una rilevante discrasia fra il ruolo che i *trainers* attribuivano alla componente operativa dei servizi comunali (Servizio Integrazione Interculturale, Sportello Immigrati e staff di IntegRARsi) ed il ruolo effettivo che questi volevano o potevano svolgere.

Coerentemente con le assunzioni che hanno guidato la scelta di affidare ai Servizi la selezione ed il primo contatto dei RARU da coinvolgere, i *trainers* supponevano nei Servizi un'importante funzione di mediazione.

La mancata attenzione a questo aspetto ha avuto conseguenze importanti sullo svolgimento del progetto.

Non è stato per esempio previsto da parte dei *trainers* un percorso complesso di incontri personali con i RARU prima di dare avvio al processo collettivo, fidandosi della mediazione dei Serivizi comunali. Si supponeva che tutti i partecipanti avessero possibilità e desiderio di partecipare. Di fatto, non era così – anzi, molti al pirmo incontro, ed anche dopo, non sapevano nemmeno a che cosa esattamente stavano partecipando.

Una volta conclusa la fase organizzativa ed istituzionale, l'Ufficio Relazioni Internazionali esce un po' di scena, per riapparire sei o sette mesi dopo, a film montati, nell'organizzazione dei Cantieri.

Al primo incontro collettivo, sempre nella sala del Dentone, hanno partecipato i *trainers*, gli studenti e un ampio gruppo di RARU. Inizialmente tutti sono si sono presentanti, dichiarando brevemente cosa si aspettassero dalla loro partecipazione a *Bologna Integra*. In seguito i *trainers* hanno diviso i ragazzi in gruppo, assegnando ad ognuno di loro un RARU. I RARU hanno raccontato ad ogni gruppo la propria storia e in seguito ogni studente per gruppo l'ha riportata agli altri, durante la discussione collettiva che è avvenuta alla fine dell'incontro.

> "Abbiamo iniziato a parlare delle loro storie, del loro viaggio, perché sono partiti, della situazione nel loro paese, e poi abbiamo parlato delle nostre esperienze, cercando similitudini tra la nostra esperienza e la loro, nel mio caso ho parlato della mia esperienza di immigrata a Bologna... similitudini tra viaggi e accoglienza in posti nuovi. (Intervista a Gaia Farina)"[421]

La condivisione dello *status* di immigrato, ovvero di straniero nella città di Bologna, ha permesso di innalzare subito un ponte tra studenti e richiedenti, generando dei meccanismi di riconoscimento e comprensione reciproca che in qualche modo hanno facilitato il primo approccio.

> "[…] mi sono proiettato, il fatto di essere migrante anch'io dal profondo sud, arrivare in questa Bologna, gonfia, tronfia con la puzzetta sotto il naso,…. ti senti un po' fuori luogo, il fatto di vederlo mille volte amplificato in Dzmitry, mi ha fatto sentire più mia quella situazione, me l'ha fatta prendere a cuore….(Intervista a Igor Brigandì)."

Il primo squilibrio interno al laboratorio è proprio questo: al desiderio degli studenti di instaurare un rapporto orizzontale, si oppone una situazione di oggettivo privilegio, di effettiva distanza di status:

> "[…] c'era poi una dimensione iniziale, ovvero il fatto che eravamo tutti fuori sede, quindi eravamo tutti un po' migranti a Bologna, idealmente potevamo essere sullo steso piano, ma nella pratica non lo eravamo, perché noi eravamo privilegiati rispetto a loro, quindi non potevamo essere sullo stesso piano se non imponendoci una dimensione di orizzontalità, quindi noi che cercavamo di metterci sul loro piano e loro che cercavano di comprendere il nostro (Intervista a Igor Brigandì)."

---

[421] Tutti gli studenti partecipanti al progetto erano fuori sede a Bologna.

Secondo Piccinini (Piccinini 2007), la consapevolezza degli studenti di uno sbilanciamento tra la loro condizione e quella dei richiedenti, ha messo in moto una serie di rappresentazioni pre-costituite riguardanti il *minus habens* (Sclavi 2003) [422]. Il processo di tipizzazione della figura del RARU come colui che vive uno stato di difficoltà e quindi bisognoso di aiuto, è il frutto di un inconscio culturale e sociale occidentale in perenne tensione tra la propria identità e il re-indirizzamento del proprio ruolo nei confronti dell'Altro, laddove la relazione con lo "straniero" diviene il terreno per sperimentare il ri-bilanciamento di un rapporto storicamente e culturalmente assunto come non egualitario.

Questa tensione, se non viene alimentata dall'esperienza concreta della "differenza", lascia il campo dell'interpretazione a quelle premesse implicite, che a loro volta possono portare ad una definizione a priori dell'identità e delle necessità che caratterizzano il soggetto in difficoltà con il quale sta avvenendo l'interazione.

Nel caso di *Bologna Integra*, i processi di tipizzazioni messi in campo dagli studenti hanno generato aspettative sul rapporto che si sarebbe instaurato con i richiedenti e sul ruolo che gli studenti stessi avrebbero dovuto assumere nei loro confronti.

> "[…] c'era in lui un gran senso di rivalsa verso il comune, per lui era un modo, di risolvere il suo problema, noi eravamo il tramite con l'istituzione che l' aveva fatto aspettare (Intervista a Igor Brigandì) .
>
> "Il primo giorno avevo già un sistema di aspettative operanti in testa che mi ha condizionato un minimo, e dico questo perché quando c'è una distanza culturale grossa in campo, questo sistema di aspettative può portare a voler definire quanto prima un ruolo, seppure questo era già stato definito fin dall'inizio dal fatto che dovevamo fare un laboratorio di video partecipativo (Intervista a Piero Loi).
>
> "Tra i rifugiati mi aveva colpito Arman al primo incontro, era l'unico che si era messo a parlare di del progetto nei termini di una protesta, di un lavoro necessario da un punto di vista politico, l'avevo visto attivo, partecipe e coinvolto dalla cosa;[…] lui ci aveva raccontato la sua esperienza in Iran, la fuga, mi aveva coinvolto molto a livello emotivo, ci ho pensato moltissimo dopo, soprattutto durante le vacanze di Natale. Quando ci siamo rincontrati dopo dicembre ero rimasta con la curiosità verso la sua esperienza, perché era stato torturato, e perché nel suo paese già combatteva per la libertà d'espressione, e la cosa coinvolgeva, appassionava (Intervista a Giulia Gezzi)."

[422] Sclavi, nell'analizzare le forme del pregiudizio, prende come esempio l'interesse benevolo e generoso, dietro al quale si cela lo scopo di annullare e ridurre le differenze in questione, le quali riguardano l'individuazione d parte dei gruppi dominanti di cosa manca ai soggetti più deboli e dominati per entrare a fare parte a pieno titolo del consesso civile. L'omologazione si presenta come una polarizzazione del rapporto su questa differenza (mi interessi in quanto minus habens e non in quanto persona dotata di altre competenze e capacità) e il pericolo è che possa persistere una riproposizione della teoria della reputazione ben meritata, alla fine della relazione, se essa non ha prodotto i risultati attesi.

5. INTERAZIONI

Uno dei punti di partenza fondamentali, ed anche uno degli obiettivi principali del progetto *Bologna Integra* era quello di creare relazioni stabili e durature tra i suoi partecipanti. Il laboratorio è stato dunque la piattaforma dove diverse identità culturali hanno interagito, instaurando relazioni profonde che hanno favorito da una parte l'integrazione dei rifugiati nel contesto bolognese, dall'altra hanno permesso agli studenti di approfondire il tema dell'asilo politico in Italia. Queste relazioni sono nate da uno scambio culturale dinamico, costruito *step by step*, basato sulla conoscenza reciproca e sul lavoro condiviso e quotidiano all'interno di un progetto comune.

Le relazioni all'interno del laboratorio si sono sviluppate su due livelli di interazione, uno formale e uno informale. Il livello formale d'interazione tra gli attori coinvolti dentro il progetto, di cui riportiamo lo schema nella fig.1, ha generato relazioni di tipo gerarchico, dovute sostanzialmente alla conformazione strutturale del progetto.

L'interazione tra studenti, RARU ed le istituzioni (i responsabili del progetto Integrarsi e i responsabili dell'ufficio relazioni internazionali del comune di Bologna) è avvenuta solo a livello formale- e attraverso la mediazione dei formatori- durante gli incontri pre-stabili con gli operatori e durante i Cantieri, che si sono svolti alla fine del progetto.

Il livello informale dell'interazione ha generato invece tre tipi differenti di relazioni, le quali hanno permesso la costruzione di una dimensione d'interscambio tra soggettività culturali diverse. Le informazioni che sono circolate all'interno di questa dimensione, sono divenute l'oggetto narrativo dei film che successivamente sono stati realizzati.

Sotto-gruppo di studenti + un Richiedente Asilo;
Studenti + Richiedenti Asilo;
Studenti + RARU + Formatori;

> "Noi abbiamo accettato il tema perché ci sembrava interessante come indagine da fare, poi ci siamo appassionati alla sua storia, volevamo aiutarlo a risolvere il suo problema e abbiamo iniziato ad indagare sull'argomento, chiedendo alle fonti istituzionali come fare a riconoscere i titoli di studio e comparandolo con quello che avrebbe potuto fare Integrarsi (Intervista a Gaia Farina)."

Le aspettative sugli obiettivi del progetto e sui ruoli da assumere, che studenti e richiedenti avevano all'inizio del progetto sono mutate nel corso del tempo. Ciò è avvenuto conseguentemente allo sviluppo di una relazione informale tra studenti e richiedenti, dove gradualmente si è manifestata la dissonanza tra le percezioni degli studenti e le informazioni ricevute dai richiedenti asilo. Ciò è stato possibile perché attraverso un' interazione informale con i richiedenti, si sono sviluppati dei canali di conoscenza reciproca

che hanno permesso agli studenti stessi di guardare oltre la "maschera" del richiedente e di visualizzare così non più dei *minus Habens* ma degli individui portatori di una prospettiva autonoma e coerente. Da parte loro, i richiedenti, adattandosi in parte al sistema di rappresentazioni degli studenti hanno concorso alla nascita di un canale di comunicazione con gli studenti stessi, entro il quale hanno potuto gradualmente espletare la loro identità non di richiedente asilo, ma di individuo portare di una prospettiva propria.

Grazie a questo percorso condiviso di conoscenza, si sono gradualmente chiariti i ruoli di entrambi, ma soprattutto si è giunti a definire una rappresentazione congiunta della condizione del rifugiato.

Questo processo è avvenuto soprattutto nell'ambito del primo livello di interazione informale, ovvero sotto-gruppo di studenti + richiedente, dimensione in cui si sono costruite relazioni più profonde.

> "La difficoltà iniziale con Shahla è stata che lei pensava che noi potessimo aiutarla concretamente ad ottenere quello di cui aveva bisogno, e li devi stare molto attento, non ti puoi proporre come un paladino della giustizia, del tipo " Sono *Mister Wolf*, e risolvo i problemi!", perché crei delle aspettative e se arriva la delusione è difficile spiegarglielo dopo. Quindi questo era importante e difficile da spiegare, ci abbiamo messo un mese a capirci, e a chiarire che cosa potessimo fare l'uno per l'altra (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

> "[…] nel momento in cui si costruisce un rapporto umano,
> sei un X che si rapporta ad un'altra X (Piero Loi, intervista # 8)."

La divisione in sotto-gruppi di studenti e richiedenti è stata proposta dai formatori. Questa modalità organizzativa rispondeva in parte alle esigenze del progetto: si è pensato che sarebbe stato più funzionale dividere la produzione dei quattro film assegnandola a quattro gruppi distinti. In questo modo ogni equipe avrebbe potuto concentrarsi su un ambito specifico di intervento del progetto Integrarsi. Al di là del progetto, si è pensato che la suddivisione dei partecipanti al progetto in sotto-gruppi avrebbe facilitato l'instaurarsi di una relazione solida tra studenti e richiedenti, in quanto il contatto sarebbe stato più diretto e meno dispersivo.

La suddivisione in sotto-gruppi ha caratterizzato l'interazione che si è realizzata tra studenti e richiedenti, nonché ha inciso sulla dimensione collettiva del gruppo stesso.

> "I RARU li vedevamo tutti insieme solo agli incontri collettivi, ti parlavi un po', però poi c'è statala divisione in gruppi ed è ovvio che ognuno ha approfondito il rapporto con il proprio rifugiato, che è diventato quasi quotidiano (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

> "[…] ogni rifugiato aveva avuto il suo punto di riferimento, ovvero i tre studenti del suo gruppo poi ci si conosceva anche con gli altri gruppi però la fiducia si è sviluppata nel micro-gruppo, tra tre o quattro persone. (Gaia Farina, intervista # 7)."

> "[…] le relazioni si sviluppavano parallelamente sia dentro che fuori il laboratorio, e quelle informali, fuori dal lab, hanno prodotto i risultati migliori..... poi ci siamo trovati a lavorare ognuno con il suo rifugiato. (Piero Loi, intervista # 8)."

> "[…] questo laboratorio è stato totalizzante,…avevamo una media di tre incontri settimanali per 5 mesi (Igor Brigandì, intervista # 6) ."

La produzione di quattro film sulle vite di diversi rifugiati politici ha richiesto una partecipazione quasi costante sia da parte degli studenti sia da parte dei richiedenti asilo. Questo, perché prima di arrivare al film è stato necessario costruire una relazione reale. Il film doveva essere realizzato secondo le modalità del

video partecipativo, quindi richiedeva *in primis* la costruzione di relazioni forti, che generando fiducia avrebbero permesso di raccontare la storia dei richiedenti in maniera realmente condivisa sia dagli studenti sia dai richiedenti.

La frequenza degli incontri per organizzare i lavori di produzione sono stati l'*escamotage* per costruire un rapporto quotidiano di conoscenza e socializzazione tra richiedenti e studenti, che a sua volta ha generato relazioni forti basate sulla fiducia, le quali si sono prolungante entro ambiti diversi e non legati specificatamente al progetto.

> "Il rapporto di fiducia con Jawed è cresciuto piano piano, conoscendoci, ci siamo visti molte volte tutte le settimane, […] ci ha parlato della sua storia e pian piano conoscendoci è nata anche la fiducia….. la fiducia non è nata dentro gli incontri in comune, perché era difficile parlare tutti insieme, i rifugiati venivano stimolati a parlare davanti a tutti e questo era imbarazzante per loro, la fiducia è nata pian piano con i vari incontri, grazie alle esperienze fatte insieme quindi anche con le uscite informali piuttosto che con il lavoro per il film. (Gaia Farina, intervista # 7)."

> "Con Arman ci siamo visti in situazioni fuori dal laboratorio, siamo andati a fare un pic-nic insieme, ho cominciato a frequentare casa sua, anche perché abitavo in zona e questa ha facilitato la cosa, ci vedevamo per una birra insieme, mi raccontava del suo lavoro, questo è stato il terreno sui cui anche il progetto video si è costruito….mi ha parlato molto del suo lavoro (Piero Loi, intervista # 8)."

> "[…] con Fahad abbiamo iniziato a sentirci tutti i giorni, è stato lui una volta che dopo la riunione allo Zonarelli, mi ha detto "Vieni che c'è una festa di iraniani/italiani, da solo non ho voglia di andarci" da li è diventato quotidiano e l'impegno principale è divenuto approfondire la conoscenza di Fahad (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

L'instaurarsi di un rapporto di fiducia all'interno dei sotto-gruppi ha portato alla costruzione di un canale comunicativo preferenziale tra studenti e richiedenti, dove percorsi individuali ed esperienze diverse sono state oggetti del confronto. Le informazioni trasmesse all'interno di questo processo comunicativo sono divenute successivamente la materia per la realizzazione dei film.

> "Quando lavori dentro un laboratorio di video partecipativo, dove una persona si sta mettendo in gioco, e deve venire li a raccontarti cose personali e intime, magari le cose più importanti della sua vita negli ultimi anni, per essere il soggetto di un video….allora devi creare una base di fiducia in modo che lui possa aprirsi e raccontarti certe cose difficili, per fargli venire voglia di dirtele (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

Oltre alla frequenza degli incontri, un altro elemento ha contribuito a strutturare le relazioni di fiducia che sono state costruite nei sotto-gruppi: il rapporto tra i generi. Difatti, le relazioni più intime che si sono instaurate dentro l'esperienza di *Bologna Integra* sono state quelle che hanno visto come protagonisti attori dello stesso genere. Ciò è dovuto in parte alla provenienza culturale degli stessi richiedenti asilo: molti di loro provengono da contesti sociali e culturali (Iran, Bielorussia) caratterizzati da una forte polarizzazione tra i generi. Però anche gli stessi studenti italiani non si sono mostrati estranei a questa tendenza e hanno riconosciuto che instaurare un rapporto tra persone dello stesso genere risulta più semplice e rende più efficace la comunicazione.

> "Poi come un fulmine a ciel sereno è arrivato il viaggio di Dzmitry, ….era appena iniziato tutto, però eravamo molti studenti, ma pochi ragazzi […] bisognava cogliere l'opportunità, anche perché era la risposta a due anni di attesa di un rifugiato politico, però non poteva andarci una ragazza […] sicuramente Dzmitry con me aveva più confidenza, anche se confidenza è la parola sbagliata, sicuramente mi raccontava cose che non raccontava a Marika e Laura, perché loro erano donne, perché in questo bisogna considerare la sua cultura di provenienza, una cultura un po' maschilista, quindi non si parla con una ragazza dei problemi con tua moglie, ma se ne parla con un ragazzo, anche se lo conosci da poco, perché con un ragazzo puoi parlarne più liberamente (Igor Brigandì, intervista # 6) ."

> "Anche Giulia si trovava a baccagliare con Arman, eravamo io e lei, ma più io che lei, ad imbastire il rapporto con Arman, perché essere uomo è un vantaggio, ha contato molto, hai un canale aggiuntivo che ti permette di creare una situazione di vicinanza, perché i rapporti tra uomini sono diversi, c'è stato un riconoscimento reciproco da parte di entrambi, l'interesse per la politica che ha aiutato ed oliato, ci si è piaciuti, e così è scattato quel meccanismo di rispetto, meccanismi che esistono anche tra uomo e donna ma diversi (Piero Loi, intervista #8)."

> "Noi eravamo sempre tre donne, è diverso il rapporto che puoi instaurare tra donne, in più Asmaa parlava in arabo, quindi Shahla poteva parlare in Arabo con qualcuno che non fosse della sua famiglia, qualcuno di nuovo, con cui allacciare nuovi rapporti, e ciò ti aiuta a dipingerti anche in un altro modo, a vedere la tua vita in una modo migliore, perché hai un approccio meno pesante ai tuoi problemi e ciò ti aiuta ad affrontarli in maniera diversa (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

Se i rapporti tra generi uguali hanno facilitato l'interazione, quelli tra generi opposti a volte l'hanno ostacolata, influenzando anche il processo produttivo del film e allungandone i tempi di realizzazione.

Sebbene tra generi opposti possono svilupparsi relazioni simili a quelle tra generi uguali, basate dunque sulla fiducia, sulla conoscenza ed il rispetto reciproco, i meccanismi di base che regolano l'interazione nel rapporto tra generi opposti sono diversi. Questi ultimi sono il frutto di un'interazione tra ruoli pre-costituiti tipici del rapporto uomo-donna, che rispondono all'esigenza di mantenere stabili alcune rappresentazioni che regolano il rapporto stesso, come ad esempio la superiorità economica dell'uomo rispetto a quella della donna.

A questo si aggiunge che tra un uomo e una donna, la gamma di possibilità rispetto alla relazione che si può costruire è più ampia e questo può rendere più complessa l'interazione.

Queste rappresentazioni possono assumere forme diversificate a seconda della dimensione sociale e culturale di provenienza del soggetto che le produce, ma nelle loro forme semplici sono rappresentative di una visione universale del rapporto uomo/donna.

> "Io pensavo che Fahad potesse essere un tramite utile tra noi e Shahla ed invece poi così non è stato, anzi lui era quello che aveva più remore e problemi a lavorare con noi, perché non voleva sviscerare la storia della sua famiglia, si faceva problemi a raccontare a noi certe cose, i problemi quotidiani e questo perché ormai si era creato un rapporto paritario, d'amicizia per cui gli dava fastidio raccontare certe cose […] non voleva raccontare la sua storia, perché era una cosa che gli faceva male, e comunque era restio a parlare dei problemi del quotidiano, come ad esempio: che non avevano i soldi per pagare le bollette, la mamma che deve andare a fare le pulizie ma non riescono lo stesso ad arrivare alla fine del mese, ciò gli dava fastidio, perché Fahad *in primis* era quello che a casa sua aveva il motorino, i soldi per fare ciò che voleva, i mezzi li ha avuti sempre, e il nuovo ruolo che ha assunto in Italia, di Rifugiato (poi non è neanche rifugiato) gli dava fastidio…..lui voleva che nella nostra relazione non parlassimo dei suoi problemi, perché non voleva che lo vedessi come una persona che ha problemi di tipo economico. (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

Lo sviluppo di relazioni personali profonde ha contribuito al mutamento degli approcci che studenti e richiedenti avevano nei confronti l'uno dell'altro all'inizio del progetto. Questo mutamento ha portato a sua volta ad una definizione condivisa del ruolo che ogni attore avrebbe dovuto assumere all'interno del processo di produzione dei film.

> […] per loro credo che noi eravamo, soprattutto all'inizio, un gruppo di privilegiati che stavano al di là della loro linea….poi nel tempo si sono create delle relazioni che sono andate al di là dei modelli pre-concetti, ci siamo conosciuti singolarmente, si sono creati equilibri più diretti tra i singoli, che non avevano più nulla a che fare con i ruoli stabiliti dal laboratorio….ma questo soprattutto nella fase finale, quando oramai avevamo passato molto tempo insieme (Igor Brigandì, intervista # 6) ."

Queste relazioni hanno permesso a studenti e richiedenti di trasformarsi in *equipe* riuscendo, nonostante le numerose difficoltà, a portare a termine il progetto. L'equipe è nata nel retroscena di *Bologna Integra*, ovvero tra le pieghe del progetto stesso, laddove si sono sviluppate comunicazioni bi-direzionali e

produttive tra "Io" culturali diversi e distanti, che a loro volta hanno innescato processi di riconoscimento e di ibridazione.

Con l'avanzare dei lavori di produzione, lo sbilanciamento dei ruoli che ha caratterizzato l'approccio iniziale tra richiedenti e studenti ha subito un processo di ri-modellamento all'interno del quale è possibile visualizzare i ruoli assunti da entrambe le parti come consequenziali alle diverse forme che l'interazione informale tra gli attori ha assunto durante il progetto.

> "Shahla è una persona che nel suo paese aveva standard di vita diversi, quindi anche un approccio alla vita diverso e lontano da te, tu sei uno studente, che magari parti da certe idee di lotta e ti poni nei confronti di quella persona, come una persona da difendere, da risollevare, però poi ti accorgi che è molto più complessa la faccenda […] lei tra le righe ci voleva dire "non ti porre in quel modo con me, perché io ho i soldi, appartengo ad una classe sociale elevata nel mio paese", invece tu studente pensi a come rapportarti ad un rifugiato politico […] La situazione poi si è quasi ribaltata, se all'inizio siamo arrivate pensando di riscattare la dimensione dei rifugiati, alla fine lei ha fatto la mamma con noi…. (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

E' interessante sottolineare come la forma delle relazioni nate nel livello del sotto-gruppo studenti/richiedenti si sia proiettata, in parte, anche nel secondo livello d'interazione, quello collettivo tra tutti gli studenti e tutti i richiedenti asilo.

Sicuramente la composizione del gruppo di studenti che ha partecipato al progetto ha influito e facilitato la costruzione di una dimensione collettiva di interscambio culturale tra studenti e richiedenti.

> "Una relazione così stretta si è creata perché innanzitutto chi ha aderito al progetto, cioè al laboratorio aveva degli interessi in comune, eravamo persone che potevano stare insieme, auto-selezionati dall'interesse per il sociale (Gaia Farina, intervista # 7)."

L'attitudine degli studenti alla socializzazione con i richiedenti è stata fondamentale per la costruzione di una dimensione coltiva di gruppo, proprio in funzione di quanto è stato detto in precedenza. Difatti, anche la creazione di una piattaforma ampliata ed inclusiva d'interazione ha contribuito al bilanciamento dei ruoli.

> "[…] si è creata una dimensione in cui tutti continuavano ad uscire con il rifugiato che stava in gruppo con loro, poi ci si incontrava e si creava la dimensione collettiva dell'aperitivo di gruppo, una situazione informale molto bella, e ciò è stato fondamentale, perché significava che si era creato un rapporto oltre il laboratorio (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

All'interno del gruppo sono nate relazione basate sul sostegno e sulla solidarietà reciproca; ciò ha permesso anche di superare le difficoltà inerenti al progetto.

Difatti, la progettualità inerente a *Bologna Integra* prevedeva più ambiti d'intervento: la costruzione di una relazione con i RARU e la produzione di un film sulle loro vite, cercando infine di introdurre al suo interno la valutazione del progetto Integrarsi. Un lavoro complesso, perché seppur gli studenti avessero tutti una vocazione per il sociale, non potevano far riferimento ad esperienze precedenti e personali di approccio al disagio sociale; non possedevano conoscenze in materia di diritto d'asilo ed infine non avevano assimilato sufficienti competenze tecniche per organizzare e realizzare un prodotto cinematografico. Questa loro inesperienza manifesta in più ambiti, ha generato in molti di loro disorientamento e frustrazione, sensazioni che a loro volta sono state abbattute nel tempo, attraverso il confronto e la reciprocità tra le *equipes* – sotto-gruppi. (Goffman 1971) Infine, l'interazione creatasi nella dimensione studenti + richiedenti ha permesso ai singoli di elaborare una definizione condivisa relativa al senso dell' intervento che stavano realizzando, un processo che a sua volta ha permesso alle *equipes* di diventare un'unica equipe

> "Alla fine uscivamo insieme, ed è nata un'altra dimensione di interazione, che si è prolungata oltre la fine del progetto, si è creata una situazione di gruppo, ma non era più

il gruppo istituzionale, in cui erano presenti i formatori e quelli del comune, ma abbiamo fatto corpo comune estraneo, […] la confidenza che si è creata tra noi è servita a compensare le mancanze, i problemi e i vari ostacoli che ci si sono interposti davanti…(Igor Brigandì, intervista # 6)."

"Il fatto di aver creato un rapporto tra noi era positivo per lo sviluppo del lavoro, e quando dico noi mi riferisco a noi studenti e ai richiedenti. Siccome ci vedevamo poco alla Zonarelli e ci incontravamo fuori e parlavamo del progetto" (Gaia Farina, intervista # 7)."

"S'è creata una rete forte di solidarietà tra di noi, per risolvere i problemi che avevamo tutti, ci si trovava, ci si dava man forte, ci si consigliava, si proponevano soluzioni, si è creato un gruppo al di là del coordinamento dall'alto; anzi è stato molto più importante il gruppo di ragazzi, perché c'è stata una forte coesione e preoccupazione reciproca. Se non ci fosse stato il gruppo i film non sarebbero arrivati; la solidarietà e la coesione era sia nei singoli gruppi, sia a livello del gruppo più grande. (Giulia Gezzi, intervista # 9)."

Le problematiche di cui si è parlato sopra, relative alle difficoltà degli studenti sia nell'interazione con i richiedenti sia nella fase di realizzazione dei film, sono nate anche in relazione alle scelte dei formatori. Questi ultimi hanno preferito lasciare lavorare le *equipes* in autonomia, in modo da non influire né sui processi né su quelli di produzione. Questa scelta, da una parte, ha permesso sopratutto agli studenti, ma anche agli stessi richiedenti (per istigazione degli studenti), di attivarsi proponendo soluzioni condivise ed autonome rispetto alla risoluzione dei problemi che si sono presentati, ma dall'altra parte ha interferito sia nei processi di interazione sia in quelli di produzione, generando una disarmonia tra aspettative attese ed aspettative raggiunte. Data la complessità del progetto in sé, due sono stati gli ambiti che maggiormente hanno creato problemi hai ragazzi: la chiarificazione obiettivi del progetto e la formazione tecnica.

> "Credo che se ci fosse stata una chiarificazione iniziale degli obiettivi del video non si sarebbero create aspettative da parte dei rifugiati e noi avremmo avuto le idee più chiare su cosa dovevamo fare…….. non ci sarebbe stato il problema delle aspettative, cosa che ha inciso sulla costruzione del rapporto di fiducia che loro avevano nei nostri confronti (Gaia Farina, intervista # 7)."

Sebbene la presenza non costante dei formatori ha rafforzato, in contrapposizione, la solidarietà e la coesione all'interno del gruppo ha generato anche un gap relazionale tra il gruppo e i formatori stessi, che a sua volta ha inciso qualitativamente sul processo di produzione dei film.

Questo significa, che seppur il rapporto inizialmente fosse stato impostato sull'orizzontalità e sull'informalità anche con i formatori, la relazione che si è instaurata ha mantenuto in parte una connotazione di tipo gerarchico. Questo sia con i richiedenti che con gli studenti.

> "Con i formatori avevamo avuto incontri informali molto belli durante i primi incontri, si sono posti poco come formatori più come demiurghi, però non c'è stato un vero rapporto di dialogo con i formatori (Gaia Farina, intervista # 7)."

> "Tra formatori e RARU il rapporto è stato di basso profilo, loro erano formatori, coloro che avevano l'ultima parola sul da farsi, credo che per loro fossero come i dipendenti del Comune, e questo in una comunicazione di primo livello non è mai stato detto, però indirettamente su una comunicazione di secondo livello, in maniera inconscia, loro hanno avvertito questo distacco,[…] l'unico momento per creare questa relazione erano le riunioni di gruppo, ma soprattutto nella seconda fase erano poche, e poi si creava un clima da verifica, dove li vedi come giudici del gruppo allargato, che mettono il sigillo sul tuo lavoro, non sono figure che ti accompagnano ma che con scadenze ti danno delle direttive…..ovviamente dato che i RARU non avevano capito totalmente lo spirito, l'idea di quello che stavamo facendo, naturalmente ha creato in loro un'ottica di distacco, loro erano li un gradino sopra (Igor Brigandì, intervista # 6) ."

Infine anche i tempi della formazione hanno inciso sia sulla produzione dei film sia nella relazione tra studenti e formatori. Dato che della formazione hanno usufruito quasi esclusivamente gli studenti, questi ultimi hanno investito molto sulle potenzialità e sulla necessità della formazione ricevuta. Gli studenti erano consapevoli che avrebbero dovuto gestire tutti gli aspetti tecnici della produzione. Ora, in parte a causa delle tempistiche imposte dal progetto, il tempo dedicato alla formazione è stato minore rispetto all'ampiezza degli obiettivi. Ciò ha provocato un senso di frustrazione e di inadeguatezza negli studenti, che si è manifestato quando si sono trovati a lavorare in autonomia.

> "La formazione tecnica doveva essere più curata. Probabilmente avrebbe richiesto più tempo. E' stata rilevata anche poca formazione sulla grammatica filmica, visibile in fase di montaggio.
>
> Sicuramente servivano molto più incontri di formazione per le riprese e il montaggio, sia da un punto di vista teorico e pratico, prima di iniziare le riprese." [423]

[423] Verbale di valutazione progetto *Bologna Integra*.

1. Interazioni, expertise e potere. La distanza sociale, il suo superamento. Contraddizioni.

Abbiamo avuto modo di confrontare, attraverso l'analisi dei quattro case of study, i modelli interazionali e le concrete trasformazioni dell'interazione in gruppi diversi.

In sede di conclusione, confronteremo queste differenze secondo tre dimensioni.

La prima dimensione è quella della formazione del gruppo: c'è una differenza fra condurre i laboratori con gruppi già autonomamente formati e dotati di una definizione del noi condivisa (come nel caso dei gruppi che hanno partecipato ai progetti in palestina e, per certi versi, del gruppo tunisino di Kerchaou) e con gruppi formati ad hoc, ed in cui la definizione dei noi era quindi conseguenza del percorso laboratoriale (come nel caso di Bologna Integra).

La seconda dimensione è quella della diversità all'interno dei gruppi.

Analizzeremo due dimensioni della diversità, supponendo una differenza fra diversità ascritte (di genere, di provenienza nazionale; nel caso bolognese, di condizione giuridica) e diversità acquisite, a loro volta distinte in diversità relative alle skill, ovvero al task, ed in concreto al differenziale di competenza tecnica dei trainers rispetto ai trainees; diversità relative alla visibilità del prodotto, ovvero alla presenza di sfera pubblica come attore invisibile nella relazione, e quindi da una parte relative all'impostazione dell'autorialità (chi è l'autore prescritto dal setting, e chi è l'autore reale?) e dall'altra relative alle tecnologie di traduzion del self nel film; ed infine diversità nella relazione, legate ad aspetti meno superficiali e visibili di personalità, che, dopo essere state affrontate nell'analisi non sono richiamate in conclusione – essendo troppo idiosincratiche e relativamente inafferrabili.

La distinzione fra diversità ascritte e diversità acquisite è in larga parte analitica. E' evidente che le diversità ascritte sono socialmente costruite, e non essenziali; e quindi dipendenti dal contesto e negoziabili. E' tuttavia altrettanto evidente che la loro negoziabilità è minore che nel caso delle diversità acquisite.

La diversità interna al gruppo è una questione centrale, sia di per se, che relativamente ad uno degli scopi di questa tesi, che è quello di indagare quanto corrispondano alle effettive possibilità le pretese del metodo del PV di garantire una partecipazione orizzontale e collettiva.

Per questo motivo, sarà uno dei focus principali della conclusione, e verrà indagate con gli strumenti dell'analisi goffamniana.

evoluzione "storica" nel gruppo palestinese: Nei tre progetti palestinesi, si trattava di un gruppo già formato, e che aveva costruito una propria identità collettiva prima dei percorsi laboratoriali.

il gruppo tunisino: una situazione intermedia

il gruppo bolognese: un gruppo formato ad hoc

gruppo già formato: dinamiche di conflitto e di cooperazione a proposito del task si sviluppano a partire da dinamiche di conflitto e cooperazione relazionale.

Gruppo formato ad hoc: dinamiche relazionali di conflitto e cooperazione si sviluppano a partire dal posizionamento nei confronti del task.

Bologna: confronto con FP (Brigandì)

1.2 DIVERSITÀ ASCRITTE: LA PROVENIENZA NAZIONALE

Orientalismo. Carlotta.

Negli interventi in pal e tun, forte presenza della provenienza nazionale. Appartenenza dei formatori all'Occidente più forte della loro negazione identitaria (o, quantomeno, della parte rapinosa della loro identità). Questo crea una polarizzazione precedente alla formazione del gruppo: parteciperanno al laboratorio coloro disposti a priori a dare valore positivo alla provenienza occidentale. Non entreranno nel gruppo, e saranno pronti a stigmatizzarne le attività, coloro che a priori danno alla provenienza occidentale valore negativo.

Questo è indipendente dal desiderio dei formatori di andare oltre gli stereotipi dello scontro di civiltà; ed ai formatori sono attribuite, tematizzandole come positive, caratteristiche di azione e di impostazione che in realtà essi rifiutano.

Dialettica aperta: nella discussione dei soggetti legati al genere in zalabTV, la polarizzazione emergeva.

Bologna: una volta espatriati, e fatta dell'occidente esperienza diretta, questa polarizzazione si svuota completamente. Il conflitto, se c'è, è interno allo straniero (che ha già *scelto* l'occidente, e potrebbe essersi pentito di tale scelta) e non incentrato sulla figura del trainer. Presenza inoltre degli studenti come figura liminale: nè portatori dello stimolo, nè direttamente stimolati in quanto *infelici* (boltanski).

La provenienza nazionale diventa più una questione di status giuridico (vedi sotto).

(utile la distinzione fra conflitto legato ai task e conflitto legato alla relazione? E differenza di status legata alle skill e non legata alle skill?)

diversità di status e conflitto/cooperazione. In pal e tun occidente vs. Orient(alismo). Gerarchie interne ai gruppi (status precedentemente acquisiti). Effetti formali di questo.

In bologna, complessità. Diversità di status per competenza (formatori 2, studenti 1, rifugiati 0). Per origine (italiani 1, stranieri 0). Per vivibilità economica (italiani 1, stranieri 0). Per centralità nel racconto (italiani 0, stranieri 2). Relazioni complesse di gruppo (qua recuperare tutte le tesi di I e C)

	Competenza	Status giuridico	economica	racconto	
formatori	2	1	1	0	4
studenti	1	1	1	0	3
richiedenti	0	0	0	1	1

Gruppi e Goffmann (sua descrizione del workgroup: cfr. Carlotta)

Gruppi e genere (sempre Ka)

Partecipazione all'interno del gruppo:
cos'è e da cosa dipende?

2. Circuiti di feedback ed azioni sociali. Conclusioni

2.1 Circuiti di feedback interni, ed azioni sociali di terapia

Abbiamo visto analizzando la scelta dei personaggi nella prima esperienza di "Immagini oltre il Muro",

Nei modelli base, gli approcci terapeutici si appoggiano ad un esplicito framing della situazione. L'interazione si gioca su ruoli ben definiti – persone in un percorso di guarigione e terapeuta – ed ha uno scopo chiaramente espresso. Il video è solo funzionale: il fine è la terapia. Un setting preciso – prigione, ospedale, manicomio criminale – rafforza il frame.

Tuttavia, ed è uno dei risultati di questa ricerca, abbiamo visto nel corso dell'analisi come un'azione sociale di tipo terapeutico possa svilupparsi anche al di fuori del suo frame. Anzi, ci possiamo qui spingere ad affermare che ogniqualvolta si azioni il dispositivo del PV, ciò comporta in maniera pressoché automatica la possibilità di un'azione sociale terapeutica – e questo deve essere attentamente considerato, perché non c'è nulla di più velenoso di un farmaco assunto senza cautele.

Questa forma di terapia si basa sulla focalizzazione di squilibri interni al gruppo.

Gruppo come terapeuta

Condizione dell'efficacia della terapia non è allora, in questo caso, la garanzia dell'anonimato, ma esattamente l'esposizione ad una sfera pubblica.

Cautele nelle proiezioni?

Comportamento/presenza alle proiezioni: forse può essere un indicatore il fatto che Arman è venuto a tutti e tre i cantieri ed alla proiezione di Padova.

(Questo comporta però l'importanza di una proiezione fiisica, di un contesto reale con spettatori. La sfera pubblica "totale" della rete è meno efficace?)

superamento dell'etichetta di terapia.

Per coerenza terminologica, chiameremo questa azione sociale possibile "azione sociale di empowerment individuale".

2.2 CIRCUITI DI FEEDBACK ORIZZONTALI, ED AZIONI SOCIALI DI EMPOWERMENT

Coerentemente con la ridefinizione, operata nel paragrafo precedente, dell'azione sociale di tipo terapeutico come azione sociale di empowerment individuale, in questo paragrafo è opportuno precisare la categoria che finora è stata chiamata semplicemente di empowerment, definendo le azioni sociali che sono possibili in questo quadro come azioni sociali di "empowerment collettivo".

immagini oltre il muro?

scambio fra pal e tun in zalabTV

studenti/richiedenti in Bologna integra

2.3 CIRCUITI DI FEEDBACK VERTICALI, ED AZIONI SOCIALI DI ADVOCACY. (MA SOLO DI ADVOCACY?)

3 un quarto set di azioni sociali. Fra empowerment ed advocacy: la comunicazione

Gruppi e contesto locale

il gruppo nel piccolo paese

il gruppo nel villaggio di medie dimensioni

il gruppo nella città

possibilità di essere riconosciuti dall'esterno come gruppo. Il "Noi" definito anche da fuori.

Ovvero la visibilità (in una sfera pubblica locale) come strumento di costruzione di coesione

La visibilità come attore invisibile all'interno del lab. Conclusioni.

Più il fattore è forte, meglio funziona il lab?

IMM 1 e 2 : molto forte

Dopo il primo crash, ancora più forte, quasi oppressiva. Sfida creativa: parliamo a modo nostro di un tema sicuramente gradito

ZATV

Lab impostato esplicitamente con la visibilità seduta a fianco del gruppo.

MA il pubblico immenso, universale della rete è molto meno forte del pubblico locale.

BOLOGNA

La visibilità non interessante.

I cantieri, come immaginati, non sono stati categorizzati come interessanti dai partecipanti al progetto (bisogni concreti, ricerca di soluzioni concrete, e non comunicative/culturali. Sfiducia nei poteri pubblici locali – in tutti i poteri pubblici)

Inoltre: problema specifico con la visibilità.

(confronto con percorso romano deserto mare cust?)

possibile stabilire una relazione diretta con l'insuccesso del lab?

4. verso un nuovo modello di PV: la comunicazione sociale.

Nel primo paragrafo di queste conclusioni, ho rivisto la griglia di modelli di PV proposta nel secondo capitolo. A seguito dell'analisi di caso, abbiamo visto come questi modelli sono piuttosto un set di azioni sociali possibili, il cui passaggio all'atto dipende da caratteristiche formali del metodo – in sintesi, dalla costruzione di un congegno di racconto collettivo – quasi più che dall'intenzionalità progettuale e dal setting ascritto.

Nel secondo paragrafo, abbiamo affrontato il complesso campo delle interazioni nei gruppi coinvolti , giungendo a costruire compiutamente un'attore invisibile – la visibilità attesa, figura del lettore ideale – di cui abbiamo mostrato il ruolo dell'interazione nel terzo paragrafo.

1.5 PV E SFERA PUBBLICA: UN QUARTO SET DI AZIONI SOCIALI?

"Questa maniera di fare immagini pare sia chiamata film.
Le immagini del film appaiono per se stesse.
Le immagini rimarranno dopo che l'azione reale è finita.
Io dico a voi che quello che stiamo facendo qui, ora,
sarà visto nei giorni che verranno"
(un vecchio kayapò dal film *Os Kayapò saindo da foresta*, Beckham 1989)

Fino a qui si è riferito, con un approccio personale, dello stato dell'arte del dibattito sul PV. La tripartizione per modelli è stata ricavata da (Huber 1998), anche se in più di un punto mi discosto dal suo approccio; e le etichette di empowerment e di terapia (ed in msura minore anche quella di advocacy) vengono generalmente dall'autoriflessione dei protagonisti dei percorsi citati.

Mi sembra di poter però aggiungere alla casistica un quarto modello di PV, che nasce dalla tematizzazione esplicita di una ricaduta sulla sfera pubblica e che mi sembra di poter chiamare PV di comunicazione sociale.

E' questa la principale proposta teorica di questa tesi.

Ho legato ogni modello di PV ad un campo concreto di teorizzazioni, comunicazioni e pratiche. Per l'approccio terapeutico si son visti i legami con il campo dell'intervento psicosociale. Nel caso dell'approccio di advocacy si è trascorso a volo d'uccello il campo del mediaattivsmo come attivismo politico. Per l'approccio di empowerment ho tracciato una genealogia che intreccia pedagogia della liberazione e pratiche della cooperazione internazionale allo sviluppo.

L'approccio di PV di comunicazione sociale nasce nel campo del cinema documentario[424].

Si muove, come gli altri approcci, alla ricerca di gruppi sociali in qualche modo svantaggiati e, tramite un percorso collettivo che presenta, tematizzandoli, aspetti di advocacy e di empowerment e può comportare, pur senza averli tematizzati, degli esiti terapeutici, giunge alla produzione di un film il cui scopo esplicito è di misurarsi con arene di sfera pubblica distante.

Si tratta dell'approccio che retrospettivamente mi sembra di poter riconoscere nell'attività dell'associazione zaLab, e che si è sviluppato progressivamente nel corso dei quattro progetti che costituiscono i case studies di questa tesi.

Nel nostro caso, il punto di partenza era la comunicazione della cooperazione internazionale (§ 3.4.1) e la sua critica; il riferimento teorico principale era nell'opera di Cesare Zavattini (§ 3.4.2); il primo modello pratico era nel lavoro di AMREF nelle baraccopoli di Nairobi ((§ 3.4.1).

---

[424] E' il caso di tornare una volta di più sull'eccezionale profilo pionieristico e trasversale del Fogo Process. Nato intrecciando i mondi del cinema documentario e dell'azione comunitaria di trasformazione sociali tipica dell'ambito della cooperazione allo sviluppo, ha avuto importanti esiti di advocacy e di empowerment
Questo per ribadire che, indipendentemente dal campo in cui nasce, un percorso che pratichi l'uso partecipato e sociale del video è aperto a tutte le azioni sociali delineate in questo capitolo – sono di fatto, le azioni sociali possibili al PV, anche se evidentemente non sono *tutte* possibili nello stesso momento.

Evidentemente sarà importante chiarire che cosa si intende in questo contesto per sfera pubblica e come si intende mettere in gioco un contesto vasto, multiforme, che assume a volte lineamenti di "confusa irrealtà" (Thompson 1995) (363).

In primo luogo, le differenze rispetto agli altri approcci mi sembrano ben chiare: se il modello dell'advocacy da una parte presta scarsa attenzione al *processo* della produzione video, i modelli di terapia e di empowerment tendono a relegare in una posizione di secondo piano il *prodotto*:

> Participatory video are simple to make, inexpensive, and reach smaller audiences. Participatory video need not to be of the highest quality. In many cases, the immediate feedback is the most important use of recording (Stuart 1989) :10

Questo non significa che il PV di comunicazione sociale sia la sintesi perfetta di tutto ciò che viene prima. È evidente, per esempio che la pratica freiriana-habermasiana si costruire pazientemente un discorso collettivo razionale rischia di venire ostacolata dalla necessità di uscire in tempi rapidi con un prodotto. Queste ed altre condizioni di praticabilità delle azioni sociali possibili verranno indagate nel corso dell'analisi.

In secondo luogo, siamo solo all'inizio dell'esplorazione delle possibilità offerte dal modello; altri gruppi ed altre realtà stanno provando a fare video partecipativo con un apporoccio documentaristico[425] o videodocumentario con un approccio partecipativo[426].

La categoria, insomma, non esaurisce la sua funzione nel costruire uno strumento di comprensione di quattro percorsi di video, ma è una proposta lanciata a chi troverà interessante raccoglierla, nei mondi del video partecipativo, del cinema documentario e della comunicazione sociale.

---

[425] Per esempio, parte del lavoro di INSIGHT (www.insightshare.org), oppure il progetto del CNFB filmmaker in residence (http://www.nfb.ca/filmmakerinresidence/)

[426] Per esempio

"I diritti umani sono una cosa troppo importante per lasciarne la gestione all'ufficio propaganda del pentagono e (…) a Bernard-Henri Levy."427

giulio marcon

Il percorso specifico di video partecipativo analizzato in questa tesi prende le mosse dall'incontro fra un gruppo di documentaristi ed il mondo della cooperazione internazionale (Ne parlo più estesamente nel capitolo 5, § 5.3.3).

Se da una parte ci sembrava che il nostro apporto potesse essere quello di portare le competenze video nei luoghi della *pratica* di cooperazione (e fare così "cooperazione creativa"), dall'altra ci pareva di poter fare qualcosa di nuovo nell'ambito della *comunicazione* della cooperazione, tramite il coinvolgimento di quelli che nel linguaggio dello sviluppo si chiamano "i beneficiari" e, nel modello boltanskiano che era allora alla base delle nostre riflessioni, vengono chiamati "gli infelici". (Blondau and Sevin 2004; Boltanski 2000).

Si ricostruirà qui rapidamente il territorio in cui si muoveva la proposta di zaLab, e le sue articolazioni discorsive nella sfera pubblica.

Il nome di "paradigma umanitario" viene dato ad un modello di universalismo basato sull'idea dell'applicazione universale dei diritti umani. (Ignatieff 1998; Ignatieff 2001) Non è questo il luogo per ricostruire la storia dei due secoli che sono passati dalla proclamazione dei diritti dell'uomo e del cittadino nel corso della Rivoluzione Francese, e che hanno visto l'evoluzione e il radicamento sempre più vasto di questa conquista; e neppure per ricostruire il percorso che, negli ultimi anni, ha portato gli stati nazionali dell'occidente, e successivamente decine di migliaia di organizzazioni non governative ad intervenire attivamente, con alterne fortune, per cercare di metterla in pratica.

Ai fini dell'analisi condotta in questa tesi, preme piuttosto concentrarsi sui paradossi che il tentativo di applicazione del paradigma umanitario (e, soprattutto, la *messa in scena* di questo tentativo in specifiche arene di sfera pubblica) ha comportato, e le critiche che questo ha generato.

In una situazione internazionale in cui due terzi dell'umanità si vede negati anche i più fondamentali fra i diritti umani, e in una fase storica segnata dalla sconfitta di ogni ideologia concorrente e da una crescente inimmaginabilità del futuro[428], il paradigma dei diritti umani ha ormai assunto una forte centralità.

O almeno; l'ha assunta al livello delle pratiche discorsive e delle nuove retoriche del potere, rivaleggiando con il paradigma retorico della paura e della difesa. L'occidente non sembra più capace di farsi un'immagine dell'alterità che esca dal modello dicotomico nemico/sofferente[429].

A questo proposito, Bernard Hours (Hours 1999) accusa l'ideologia dei diritti umani di antiumanismo. La riduzione di esseri umani ad una piatta figura di "infelici" (il procedimento che abbiamo esposto nel paragrafo precedente) fa sì che si perda di vista la dimensione globale e complessa della vita, per ridurla alla sfera della sopravvivenza. Trafitto dall'immagine della propria sofferenza, il sofferente non può essere soggetto, ma è ridotto ad oggetto (Mesnard 2004). "La vittimizzazione del mondo provoca la perdita della

---

427 2002 :73

428 Non per niente, Jean-Claude Rufin sostiene che "lo spirito umanitario è nato da un ripiegamento sul presente" (Rufin 1993) 334)

429 Entrambe sono figure stereotipiche, monodimensionali; la prima, dopo l'11 settembre 2001, ha acquisito un'indubbia prevalenza, in accordo alla profezia che si auto-adempie di Hutchinson

dignità per chi la subisce" (Hours 1999) :49. In questo modo, l'esercizio demagogico del paradigma dei diritti umani si riduce ad un "gadget ideologico dell'Occidente." (Hours 1999) :57

Prese di posizione forti, che si possono contestualizzare meglio ricordando il passato paradigma di giustificazione delle guerre, l'ossimorica proclamazione delle "guerre umanitarie"[430].

I motivi che stavano alle spalle di quel paradigma erano, secondo Noam Chomski (2000) strumentali: le guerre si vincono o si perdono anche nelle proprie società, essendo operazioni dai costi sociali e politici molto alti, per la quale è indispensabile il consenso dell'opinione pubblica.

Nel caso di molte guerre del passato, esso è stato conquistato tramite l'applicazione dello schema dei diritti umanitari.

Proseguendo un quest'abbozzata genealogia, è interessante riportare la posizione di uno degli uomini politici responsabili di tale utilizzo, Robert Cooper, consigliere di Tony Blair,

> "e' possibile immaginare un nuovo imperialismo difensivo. Gentile, democratico, esportatore di elezioni e di diritti umani, oltre che di leggi e di moneta. Un impero adatto ai tempi e alle sensibilità dell'epoca, ma pur sempre un impero, senza il quale il mondo non può conoscere una pace stabile e duratura. (…) In un mondo di diritti umani e valori borghesi, sorvegliati e predicati dai nuovi missionari delle Ong, il nuovo impero sarà in ogni caso diverso da quello vecchio. Sarà volontario" (citato in Marcon 2002 : 73)

Sembra il manifesto di un nuovo "imperialismo dei diritti umani", con il rischio (la certezza?)che questo nasconda interessi strumentali inconfessabili (Gambino, 2001)

Anche Danilo Zolo rileva lo stesso pericolo:

"la dottrina dei diritti dell'uomo rischia, con la sua pretesa universalistica, di operare come una nuova ideologia occidentale che aggredisce le diversità culturali del pianeta e contribuisce al processo di "'occidentalizzazione del mondo'"(Zolo 2000) :X)

Del resto i parallelismi fra ideologia umanitaria e una certa ideologia missionaria datano dal periodo coloniale (Rieff 2003): 58-66.

Fra la conferenza di Berlino, (1884-85) e la Conferenza antischiavista di Bruxelles (1889) re Leopoldo II del Belgio riesce, a farsi accreditare il possesso personale del Congo Belga con l'argomento che avrebbe utilizzato le concessioni delle altre potenze sul territorio africano per debellare la piaga dello schiavismo. Quello che era considerato da molti il "re umanitario", presidente onorario della Società per la protezione degli aborigeni, è responsabile, nel corso del suo dominio in Congo, della morte di un numero di persone stimabile in dieci milioni (Hochschild 2001).

Anche Cecil Rhodes, colonizzatore dell'Africa del Sud per conto della Gran Bretagna, sosteneva che "il colonialismo non è che filantropia maggiorata del cinque per cento" (sempre in (Rieff 2003)::62).

La giustificazione, infine all'intervento militare in paesi stranieri perché vi si trovano degli innocenti che soffrono è nata nel corso dell'Ottocento, ed ha avuto la sua prima applicazione nel corso della guerra d'indipendenza Greca (Rieff 2003 :66)

---

[430] Che la sostituzione con il più patriottico, coerente, robusto e repubblicano paradigma della guerra preventiva giunge quasi a farci rimpiangere.

Tutto questo discorso non mira certo a negare validità al paradigma[431], ma piuttosto a rilevare come la necessità della sua applicazione possa volgersi in giustificazione dell'esistente, o addirittura in interessata mistificazione (Marcon 2002).

In questo contesto, il fenomeno della spettacolarizzazione del dolore, se, da un lato, è indispensabile alla sua visibilità, e quindi alla sua inclusione nello spazio pubblico, dall'altro rischia di essere funzionale a logiche sotterraneamente neocoloniali, e di appiattimento del dolore distante a fenomeno ripetibile, che non coinvolge persone con una storia ed un vissuto complessi in contesti creati dalla storia, ma figuranti astratti che si trovano all'improvviso coinvolti in una calamità che sembra non avere responsabili (Mesnard 2004) (Rieff, 2003 :18-30).

Una delle conseguenze, secondo Lipovestsky, è quella, paradossale, di una de-solidarizzazione delle società occidentali:

> "Mentre i media risvegliano i cuori episodicamente, essi discolpano le coscienze e lavorano, forse in modo sotterraneo, a distogliere gli individui dagli obblighi permanenti di aiuto reciproco e di beneficenza. L'altruismo del dopo-dovere si compiace nella distanza: siamo divenuti più sensibili alla miseria esposta dal piccolo schermo che a quella immediatamente tangibile, c'è più commiserazione per l'altro lontano da noi che per il nostro vicino quotidiano"
> (Lipovetsky 1992): 143

Il principale ispiratore della pratica della ricerca della visibilità tramite ricorso ai media, Bertrand Kouchner[432], continua tuttavia a sostenere che questa spettacolarizzazione sia indispensabile:

> "Senza l'immagine non c'è indignazione: l'infelicità colpisce soltanto l'infelice. La mano dei soccorsi e della fraternità non può allora tendersi verso di essi. Il nemico essenziale delle dittature e del sottosviluppo resta la fotografia e i soprassalti che provoca. Accettiamola senza che ci si debba rassegnare: è la legge dello scalpore. Serviamoci di essa." (Kouchner 1991):194)

Al contrario un altro osservatore interno al campo, Rony Brauman, presidente di MSF dopo l'uscita di Kouchner, condanna senza appello "la drammatizzazione televisiva dell'umanitario" (Brauman 1996) :42), che rischia di distogliere l'attenzione dalle cause profonde di quell'emergenza umanitaria, e di trasmettere, in caso di guerra, l'immagine di una guerra pulita "tramite l'uso di immagini pulite" (*idem:* 54)

---

[431] E del resto qua non si parla della reale applicazione del paradigma, ma del suo farsi discorso o spettacolo. Per quanto riguarda le *pratiche* umanitarie, invece, occorre anche qui segnare una differenza, una linea di faglia, tra grandi operazioni del genere della *Missione Arcobaleno* (ti ferisco poi ti bendo), e le piccole iniziative condotte senza egida governativo/militare, in un quadro di attenzione alla società e di coinvolgimento degli "infelici". Occorre anche opporre una logica dell'intervento di emergenza, che spesso crea più danni che benefici (Pandini, 2001) ad una logica della presenza di lunga durata. La migliore introduzione a tutti gli aspetti del problema è tuttora quella di Rieff (2003)

[432] Proprio in seguito ad una forte polemica interna relativa alla spettacolarizzazione del dolore, dopo l'operazione "Una nave per il Vietnam, "Kouchner usci da *Mèdecins sans frontières*, per fondare, successivamente, *Mèdecins du Monde* (Boltanski, 2003 :293)

Il lavoro di Luc Boltanski (2002) si interroga piuttosto su da dove venga, come funzioni e come possa essere efficace il discorso sulla sofferenza distante e sulla sua spettacolarizzazione, sfuggendo a trappole e paradossi, e mantenendo il suo carattere di via d'uscita, (di *eresia moderata*, per dirla con (Bonomi 2002) :119-158) dalla tensione che contrappone l'universalismo astratto (con il suo irenismo spesso ingenuo) al comunitarismo stretto (con tutti i pericoli che questo comporta) (Walzer 1987).

Lo riprenderemo, discutendo la declinazione del concetto di sfera pubblica utilizzato in questa tesi (capitolo 4).

Il luogo da cui muovevamo era quello del cinema documentario: terreno che cominciavamo ad esplorare, sguardo "inquieto" (Bertozzi 2003a) sul reale, spazio, in Italia, quasi inesistente per miopia produttiva[433](Barone 2003; Colusso 2003):75.

La forma specifica di documentario che qui ci interessa è stata definita in vario modo.

Dal punto di vista dei contenuti, coniando l'espressione di "documentario sociale" ad intendere che l'interesse si posa sulla vita concreta di esseri umani, nel presente – in opposizione ai documentari naturalistico/etologici; ai lavori tanto didattici quanto sperimentali afferenti al campo delle scienze "dure"; ai documentari di ricostruzione storica su materiale d'archivio; ai documentari sperimentali, soggettivi e poetici (Nichols 2006) :109-112 ed, infine, ai réportages giornalistici.

Dal punto di vista della forma, chiamandolo "cinema d'osservazione" (Nichols 2006) :116-122 "documentario del racconto" o "cinema del reale", per evidenziare l'adozione di una prospettiva narrativa, e di forme del racconto certo distinte, ma non dissimili da quelle del cinema di fiction:

> Non c'è differenza fra quella che si chiama "fiction" e quello che si chiama "documentario". La differenza risiede, secondo me, nel corpo dell'attore/attrice. Tanto per marcare questa continuità, non parlerò di cinema documentario, ma di "cinema improvvisato" contrapposto a "cinema scritto" (Cresto-Dina 2003 :264)

> Dunque fra cinema e documentario forse non c'è molta differenza nei modi di manipolazione delle immagini, ma c'è differenza nel grado di sorveglianza di confini del fittizio. Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un vero tabù professionale, tutto deve essere finto; il che vuol dire che non c'è posto per imprevisti, per l'apertura a situazioni esterne, contingenti o qualsiasi.
>
> E questa mi pare l'essenza stessa del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, ad una situazione contingente che diventa come una dimensione esterna dell'inconscio. (Celati and Hill 2003 :130-131)

Il cinema documentario in generale, e questo tipo di cinema documentario in particolare, può essere descritto come un congegno che "non fa altro che aprire, per il tempo di un passaggio, alla presenza luminosa dell'altro." (Comolli 2006).

Questa è una significativa apertura possibile alla proposta, che qui si va facendo, di un cinema documentario che si costruisca tutto nella tematizzazione e nella problematizzazione del rapporto con l'altro (*trainer* vs *trainee*, *expertise* vs. contenuti e bisogni sociali, raccontatore vs. raccontato, occidente vs. non-occidente), che non può che essere visto come una forma interrogante, e forse, per metafora, la forma centrale del cinema documentario stesso.

[433] E' certamente riduttivo, ma non del tutto sbagliato interpretare il nostro volgersi ad un approccio di video partecipativo come reazione all'estrema difficoltà di produrre e far circuitare un film documentario in Italia.

Caratteristica della modalità di rappresentazione osservativa all'interno del cinema documentario è quella di provare a restituire quello che accade nella realtà, così come accade, senza intervento del regista. Questa modalità, che ha come antecedente storico Robert Flaherty (di cui riparleremo nel paragrafo dedicato al pv come pratica di ricerca) si pone come alternativa a quella della corrente mainstream del documentario – rappresentata egregiamente dal lavoro di Grierson, di cui si è già parlato.

> Tutte le forme di controllo che un regista di film poetici o descrittivi poteva esercitare nell'ambito di messa in scena, disposizione o composizione di una ripresa (sono) sacrificate alla priorità di osservare le esperienze vissute con spontaneità. (Nichols 2006):116

Questo passaggio è reso possibile dall'avvento, negli anni '60 del secolo scorso di dispositivi tecnici di ripresa leggeri, mobili, e che permettevano la presa diretta del suono .(Levin 1971)

La posizione del regista – e, di conseguenza, dello spettatore - nel campo del cinema osservativi pone una serie di domande.

In primo luogo, sul carattere *voyeuristico* dell'operazione: stiamo osservando dei momenti spesso intimi della vita di persone che non sono attori professionali, ma attori sociali. Che diritto ne abbiamo?

E poi sulle conseguenze di questa osservazione: il fatto che il regista non intervenga direttamente crea la possibilità di un intervento implicito, indiretto: incontrollabile. Un'invadenza che può manifestarsi nella scelta dei protagonisti,che potrebbero non sapere o non aver capito che ruolo avranno nel montaggio finale, che punto di vista registico saranno usati per enfatizzare. Un'invadenza che può arrivare a cambiare la vita delle persone.

Si tratta, in sostanza, su un piano più generale ed astratto, dei problemi che emersero in forma estrema con il film *The things I cannot change*.

Così come quel film ha dato origine ad una risposta, il Fogo Process, che ha aperto un nuovo campo, così questi problemi hanno aperto un paradigma nuovo all'interno del campo del cinema documentario. Si tratta di quella che (Nichols 2006): 122- 131 chiama modalità partecipativa.

L'origine dell'approccio non è solo dialetticamente interna al campo del cinema documentario, ma si pone all'incrocio con le riflessioni nate nel campo del cinema etnografico; non per niente, uno dei film paradigmatici è *Chronique d'un été*, di Jean Rouch ed Edgar Morin: un sociologo ed un etnologo che si fanno cineasti[434].

Oltre ad essere entrambi in scena nel film, affermando che intendono studiare "questa strana tribù che vive a Parigi" e raccontando, alla fine, quello che hanno imparato, è in scena anche la loro relazione con i personaggio. In più di un'occasione, infatti, essi mostrano ai partecipanti parti del film e filmano la discussione che ne nasce.

Per Rouch e Morin, questo è cinema-verità. La verità in questione è la

> Verità su un incontro, piuttosto che una verità assoluta o innegabile. Non assistiamo al modo in cui il regista ed il soggetto negoziano una relazione, a come agiscono l'uno nei confronti dell'altro, a che tipo di potere e di controllo entrano in gioco, ed osserviamo

---

[434] C'è discussione a proposito della differenza fra *Cronique d'un été* e gli altri lavori di Rouch, più dichiaratamente e riconoscibilmente etnografici. Probabilmente è più convincente chi rivendica l'unitarietà del percorso dell'etnologo (Stoller 2005), evidenziando al più delle differenze di stile(Ruby 2005):112; tuttavia, *Cronique d'un été* ha avuto un impatto specifico ed importante nella storia del cinema non solo francese: dal punto di vista di una storia della ricezione continua ad essere conveniente tenerlo seperato dagli altri.

> quali gradi di rivelazione o di rapporto nascono da questa forma specifica di incontro. (Nichols 2006) :124

Un esempio di video documentario partecipativo è quello praticato dai coniugi Mac Dougall. Nei suoi primi film, Mac Dougall adotta un approccio osservativo; (Pennaccini 2005); successivamente, tramite un percorso di (auto)critica metodologia, arriva a mettere al centro del suo lavoro la relazione con i soggetti filmati, per uno stile "non privilegiato" che "umanizzi" la telecamera (Mac Dougall 1998).

Questo si fa evidente in una serie di film girati con gli aborigeni australiani della comunità di Aurukum. Assieme, regista e soggetti realizzano dei percorsi di advocacy, che dovevano essere utili nel conflitto che gli aborigeni avevano con il governo(Grimshaw 2001).

> Lontano dal ritrarre il mondo da un punto di vista assoluto, estraneo all'esperienza umana, o oggettivando i suoi soggetti con una fredda visione dall'alto, i Mac Dougall si fanno loro vicini (Taylor 1998) :8

Insomma: in questo approccio, pur mantenendo la centralità della figura del regista, quelle che viene messa in questione, ed al centro della messa in scena è la relazione del regista con i personaggi. La regia è un fatto condiviso, una relazione. Qualche cosa che si fa insieme, non uno il regista, contro i personaggi. (Comolli 2006)128

Secondo Comolli questa è una caratteristica ineliminabile nell'ordine dell'interazione che si istituisce quando si inserisce il dispositivo della ripresa in una rete di relazioni e di corpi – corpi filmati e corpi che osservano (Comolli 1996): ma il regista può scegliere di negarla, forzarla, nasconderla; o può- facendo uno, o forse molti passi indietro – affidare ai propri personaggi un'autoregia (Comolli 2006) :133-137

> Il regista scende dal podio del commento fuori campo, (…) e si allontana anche dal nascondiglio dal quale osserva la scena e diventa un attore sociale (quasi) come gli altri. Il "quasi" dipende dal fatto che il regista ha il controllo della cinepresa e, con essa, anche un certo grado di ipotetico potere e controllo degli eventi (Nichols 2006):123

Insomma, ci siamo *quasi*.

Vista dalla prospettiva del cinema documentario, la proposta del PV parte dal qui, e parte esattamente da quel "quasi".

> Sin dall'inizio una ventina di individui avevano capito che la strada non era quella di Hollywood, che lo spettacolo cominciato sui boulevards dei Lumière era il principio del male. (...) Urgeva invece impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti, degli individui, come la carta, l'inchiostro, i colori, introdurre nelle case pellicole ed obiettivi, come la macchina da cucire.
> (Zavattini, 2003 :29 e segg.)[435]

Così scriveva Za all'inizio degli anni '40, preannunciando, prima del neorealismo e molto prima del *cinema-vérité* un cinema capace di germogliare lontano dal mondo dei grandi produttori, popolare nel processo di produzione ancora prima che nel contenuto, fatto "da molti per molti": una forma di espressione e di libertà creativa resa improvvisamente possibile da strumenti di produzione relativamente economici come furono allora le cineprese in 8mm.

Non è questo il luogo per ripercorrere il multiforme e vulcanico pensiero-azione di Za. Mi concentrerò sull'esperienza dei cinegiornali liberi, su cui si basa esplicitamente (zaLab, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Bougleux) 2007)e da tempo l'ipotesi (Bougleux 2004) in zaLab di un PV di comunicazione sociale.

I cinegiornali liberi sono un'esperienza "incompiuta"(Masoni and Vecchi 2000b):14-15 ma seminale, la cui importanza

> Resta fondamentale, malgrado una realizzazione quasi totalmente mancata ed aldilà degli stessi dubbi di praticabilità (Nepoti 1988) :76

Tra il 1968 ed il 1970 (ma il lancio, al prima teorizzazione sono du qualche anno precedenti) sono prodotti e diffusi dieci brevi film (la durata media è poco sopra i 20'), in genere ad autore collettivo, che riguardano fatti d'attualità.

Cesseranno inghiottiti dal riflusso del post'68. (Battista 1998):176

Una rassegna in(Medici 2000).

Si tratta per Zavattini del punto di arrivo di una riflessione e di una pratica lunghe trent'anni, a proposito del "cinema libero" o dell'"altro cinema" –

---

[435] L'articolo originale, "I sogni migliori", è uscito su *Cinema*, n.92, 25 aprile 1940 (Zavattini 1940)

Dove per altro cinema si intende

> Una concezione del cinema che – per estetica, finalità, modi di produzione e consumo – si vuole separato da e opposto a quello ufficiale. (Battista 1998) :156

Per tutta la vita, Za si divide fra mestiere del cinema "ufficiale" e teorizzazione, tentativo e pratica dell' "altro cinema"- quest'ultima attività però è come nascosta dagli esiti altissimi della prima (Gambetti 1986). (Gambetti 2000):39

L'"altro cinema" è principalmente un fatto etico.

L'istanza morale – la stessa che stava alla base del neorealismo, e di cui, secondo Za, in neorealismo non si è dimostrato all'altezza – è uno dei topoi più presenti nella multiforme e sterminata produzione zavattiniana. E la morale non è intesa come un insieme di precetti, ma come una categoria di sguardo: lo sguardo che si libera dai preconcetti e che ha nel cinema il suo mezzo d'espressione privilegiato, perché

> Nessun altro mezzo espressivo ha come il cinema questa originaria e congenita capacità di fotografare le cose che, secondo noi, meritano di essere mostrate nella loro "quotidianità", che vuol dire nella loro più lunga vera durata; la macchina da presa ha infatti tutto davanti, e vede le cose e non il concetto delle cose[436]. (Zavattini 2002) :312

Insomma, l'opzione di fondo è per una natura del cinema inteso come mezzo di conoscenza; vi si affianca una decisa opzione anti-narrativa (in direzione del pedinamento, di una scomposizione e ricostruzione del reale di marca vertoviana, del documentario, della teorizzazione in pellicola), ed infine una radicale opzione anti-industriale: contro il cinema come macchina, e contro i produttori, peccato originale del cinema, incarnazione assoluta del male (Battista 1998).

> Tutto il mondo considera il cinema industriale con tanta naturalezza e convinzione che noi artisti entriamo nel gioco e viviamo di compromessi e ascoltiamo i discorsi del finanziere consentendo con lui in qualche punto; soprattutto sul punto che lui è veramente l'arbitro della situazione "in fondo – si ammette- ha diritto di difendere il suo bilancio" (Zavattini 2002):648

E' insomma a partire da un discorso tutto interno al mondo ed al senso del cinema che Za arriva all'idea dei cinegiornali liberi – inserendo in un secondo momento, e anni dopo il fallimento di un'iniziativa simile, i cinegiornali della pace (1962) l'attenzione all'aspetto sociale del farsi del cinema:

> Si chiamano cinegiornali liberi e non più genericamente cinema libero perché si vuole dare una indicazione, un comun denominatore che sta in un senso sociale, nell'accettazione di un rapporto, nella qualità pressante e presente dell'opera, degli interventi.
>
> In (Masoni and Vecchi 2000a)[437]:175

---

[436] Originariamente in (Zavattini 1952)

[437] Si tratta di un estratto dal testo di una lettera inviata nel 1967 a Renzo Bonazzi, allora Sindaco di Reggio Emilia, complice di Za nell'avventura dei cinegiornali liberi.

Insomma, la necessità di ripensare il reale, al di fuori delle pressioni industruali della macchina-cinema, diventa necessità di diffondere il mezzo cinematografico ad un più ampio numero di persone possibile.

In primo luogo nella produzione: e prima che essere un fatto che apre a conseguenze sociali, la produzione diffusa, il cinema "di tanti" è un fatto che apre a conseguenze cinematografiche, ad un nuovo modo di pensare il cinema, ad un nuovo modo di praticare linguaggio:

> Se partiamo dal concetto che tutti siamo cineasti, ci sciogliamo dalle distinzioni tradizionali di soggetto, sceneggiatura, ripresa, e fasi ancora successive; può darsi che ci sia anche bisogno di invertire e di scambiare le fasi. Dobbiamo servirci di tutti i mezzi disponibili, con la massima apertura di fronte a quello che sta avvenendo. Ci saranno cinegiornali diversissimi per idee, princìpi, politica, scelte, tecniche, modi ecc. (…)
>
> La realizzazione toccherà vari piani a incastro, senza misure e schemi fissi, anche con la possibilità di inserire in altri cinegiornali il nostro pezzo. Per noi, tutti sono cineasti, basta aver la coscienza di voler esprimersi col cinema, la scelta di quale strada è poi totalmente libera e autonoma. (…)
>
> Non ci importa il cineamatorismo, che spesso è un modo per ripetere in piccolo i difetti dei «grandi», e che è incuneato nell'atmosfera retorica del cinema. Possiamo realizzare un racconto o un documentario, non si accettano i generi in quanto tali, il racconto vale il non-racconto, l'inchiesta la non-inchiesta, un metro vale mille metri di pellicola. (…) Bisogna stare addosso alla realtà, il che è anche un superamento del «pedinamento». Infatti più che i fatti, è il modo che ci interessa.
>
> (Masoni and Vecchi 2000a)

Anche la fruizione deve cambiare; il cinegiornale può e deve essere proiettato anche clandestinamente o semiclandestinamente; e quindi non solo un cinema "di tanti" ma anche un cinema "per tanti":

> Occorre ora rendere operativa la decisione presa a Reggio alcuni mesi fa di realizzare i cinegiornali liberi (…). Come li abbiamo sognati, vorremmo ne sorgessero duecento in un anno in Italia e vorremmo dei contatti anche solo informativi, ma precisi, sul come proiettarli, senza regole fisse, dappertutto, dalla parrocchia alla cellula, a luoghi clandestini. In alcune parti saranno accolti con effusione, in altre troveranno ostacoli molto forti, qualcuno non sarà nemmeno possibile proiettarlo, pazienza. (…)
>
> I contenuti vanno scelti in sede di principi generali, da adattare poi al momento e al luogo. (Masoni and Vecchi 2000a)

La nascita dei cinegiornali liberi viene annunciata durante il 1967, in un dibattito pubblico a Reggio Emilia e su Rinascita e Paese Sera. Nella primavera 1968 è in funzione il primo centro promozionale a Reggio Emilia e nel mese di giugno esce il primo numero del Bollettino dei cinegiornali liberi. Esce anche il primo cinegiornale libero, a Torino[438].

[438] A firma di Nino Ferrero, Gabriele Oriani, Paolo Bertetto, Pia Epremian, Tonino Debernardi, Armando Ceste, Sergio Sarri, Renato Dogliani, Emanuele Centazzo e Mario Ferrero. In sommario: "Scioperi unitari alla FIAT"; "Comizio monarchico a Torino"; "Opere pubbliche: inaugurazioni per tutti i gusti";

In pochi mesi si formano gruppi in città come Bologna, Parma, Roma[439], Mantova, Campobasso, Firenze e Palermo, ed in realtà più piccole, come Impruneta, Monteolimpino, Guastalla e Battipaglia.

Prende abbastanza tumultuosamente corpo un autentico movimento. I cinegrionali progettati, le redazioni locali che dovrebbero partire non si contanto. Nel 1969 si crea a Roma un Centro Nazionale con un comitato direttivo.

Decolla anche la distribuzione: attraverso associazioni culturali di base, gruppi studenteschi, ed anche i sindacati e l'ARCI.

E comincia a delinearsi anche lo scopo di questo gran movimento di racconto del reale condotto da occhi non accreditati: restituire lo sguardo ai tanti che producono può significare cambiare la visione del reale dei tanti che vedono, che prendono il cinegiornale a spunto di una riflessione, di una discussione – di un'azione.

Il campo di attacco è sempre quello del cinema, quello della cultura; ma, attraverso questo, l'ipotesi di trasformazione sociale è sempre più trasparente:

> un cinema di così basso costo che i film correnti di basso costo sono al confronto di impostazione capitalista; un cinema soprattutto di tanti per tanti (è mostruosa la scarsità degli apporti di cui il cinema fruisce congelandosi per questo in una dialettica di casta); un cinema a dispense, anche, dove convergono tutti i linguaggi possibili, sui bisogni primari del mondo, che hanno poco di comune con le vacanze di ferragosto in questi anni mostruosi che ci sforziamo mostruosamente a voler far sembrare non mostruosi.
>
> Sarebbe bastato e basterebbe ancora, per esempio, un cinegiornaletto cinematografico a 16mm con un suo pullulare di contributi contro una cultura che quando vede lungo è per aspettare un gran quadro, un gran libro, un gran film che faccia fare un passo avanti alla storia!
>
> Pensate a questi cinegiornaletti che possono essere fatti perfino in un villaggio di 1000 abitanti, e si pensi a un coordinamento naturale fra questi gruppi, a uno scambio dei prodotti da una parte all'altra dell'Italia; non se ne possono prevedere gli sviluppi pratici e ideali; si parte con un 50%: l'altra metà scaturisce dall'esercizio di quel 50%; non è avanguardia, non è sperimentalismo, è la presa di contatto mediante una macchinetta da pochi soldi con la realtà del paese che viene discussa con uno slancio più approfondito e meno monotono di quanto non avvenga nei capannelli pre-elettorali. Anche i circoli potrebbero trasformarsi in produttori di cinegiornali: per uno che si fermerà nella dimensione informativa, ce ne saranno due che invece riusciranno a provocare gli scandali necessari con novità di indagine e di espressione. (Masoni and Vecchi 2000a)

Insomma: nell'approccio dei cinegiornali liberi la trasformazione sociale passa attraverso una necessaria interrogazione della sfera pubblica.

"Impressioni Politiche"; "Servizio n.1"; "Prospettive politiche del movimento studentesco" (Medici 2000) (Zavattini 2002):995

[439] Il gruppo romano è quello più "cinematografaro". Ne fanno parte, fra gli altri, Elio Petri, Marco Bellocchio, Ugo Gregoretti, Marco Ferreri, Luigi Comencini, Gianni Toti e Liliana Cavani.

Za non dettaglia questa posizione (i cinegiornali, come alcuni film andrebbero "proiettati sulle nuvole" (Zavattini 2001). Sfera pubblica è tutto ed ovunque) se non nella concreta pratica operativa (sfera pubblica è qualsiasi luogo in cui si vogliano e si possano proiettare i cinegiornali).

È questo il punto d'origine del nostro paradigma.

A partire dal riferimento ai cinegiornali liberi, moltissime esperienze sono germinate da quel formidabile impulso zavattiniano.(De Santi 2000)

Con metodologie differenti, ma tutte con un punto di partenza comune: nell'onda montante (e nella relativa accessibilità) del digitale, il sogno di Zavattini di un cinema orizzontale, innovatore soprattutto per il suo punto di vista libero e imprevedibile, è progressivamente diventato (anche se non sempre consapevolmente) un fatto quasi di massa (Medici, 2003), o quanto meno una prospettiva di progettazione sociale e culturale che viola i confini del cinema e della televisione e investe ora associazioni, movimenti, laboratori, ingegneri socio-creativi, e più di recente anche di ONG internazionali, che dal *digital divide* alle crisi umanitarie rielaborano quotidianamente il senso del divario fra il nord e il del sud del mondo.

Nella galassia delle sperimentazioni post-zavattiniane, riuscite come no, si trova un pò di tutto. C'è chi ha cercato la liberazione dagli schemi culturali e produttivi puntando tutto sulla strada dell'ermeneutica, sulla guerriglia semiotica, sul senso e sulle *chances* del suo rovesciamento (e spesso perdendosi nei terreni malfermi del cinema sperimentale). C'è chi invece ha cercato una ridefinizione strutturale del mezzo o del canale, intraprendendo reali percorsi di sviluppo tecnologico extra-industriale, che vanno dall'hackeraggio al software libero all'utopia della rete delle televisioni di strada.

Ma c'è si è concentrato sul processo di produzione, seguendo la scommessa che un cinema (e una televisione) veramente nuovo non possa nascere che dal processo partecipativo di raccolta ed elaborazione collettiva di *microracconti video del quotidiano da parte di occhi non accreditati*.

E questa scommessa ne porta inevitabilmente con se un'altra: come chi racconta cerca un destinatario, dato che forse quello che più conta è la relazione che sta dietro al raccontare (Bachtin 1988):289 e §3.1.2

Microracconti. Quotidiano. Occhi non accreditati. Questa è la matrice zavattiniana su cui si fondano i nuovi laboratori digitali di video partecipativo lanciati da associazioni culturali e ONG internazionali a caccia del racconto intimo e in prima persona di chi è normalmente scartato dalle categorie dell'omologazione televisiva. Si tratta di microracconti video che scaturiscono gioco forza da percorsi di formazione informale ed orizzontale ai mestieri dell'audiovisivo, spesso costruiti a cavallo fra culture e mondi diversi (quanto meno quella del formatore audiovisivo e dei partecipanti al laboratorio da lui/lei gestito). All'interno di questi laboratori, le

competenze tecniche e di linguaggio dei formatori si barattano con entusiasmo per la fantasia e la capacità di dischiudere mondi inaccessibili di chi invece intraprende per la prima volta il cammino del proprio apprendistato video. (zaLab, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Bougleux) 2006)

"Non avete capito che l'uomo è un'occasione perduta,
e che bisogna recuperarla in giornata"
Antonio[440]

TV Slum nasce dall'esperienza ventennale di AMREF (NGO basata in Africa, dedicata allo sviluppo comunitario) nelle baraccopoli di Ngorongoro.

Lo scopo del progetto, che coinvolge otto ragazzi di strada, formati all'uso del video da Angelo Loy e Giuseppe Cederna, è esplicitamente comunicativo (il film viene utilizzato, assieme ad altri prodotti da AMREF, a scopi di educazione, sensibilizzazione e fundraising).

Nelle parole stesse di chi l'ha pensato e coprodotto, il film si presenta così :

> "Tv_Slum è un film interamente girato da otto ragazzi di strada, il risultato di tre mesi di lavoro tra le baraccopoli della capitale del Kenya. Un documento originale sulle avventure, i sogni, le speranze, le miserie, i giochi della vita di strada, raccolto e raccontato da chi sulla strada e nelle discariche è costretto a vivere. Nelle mani dei ragazzi la macchina da presa non è solo uno strumento di conoscenza e di denuncia, ma diventa un'occasione originale di riscatto. "[441]

Tv_Slum è solo il primo prodotto di un progetto che prevede la creazione, nel lungo periodo, di una vera e propria casa di produzione Tv, in grado di filmare e diffondere, in Kenya e nel mondo, le vicende, i problemi e i bisogni degli abitanti delle baraccopoli.

Nairobi è anche detta La Città dei Bambini. Si incontrano ad ogni angolo, nelle piazze del centro e nei vicoli di fango delle baraccopoli. Sono i figli della povertà e dell'AIDS, che in Kenya ha lasciato un fardello di ottocentomila orfani.

Si calcola che solo Nairobi ospiti tra i 150 mila e i 300 mila "bambini di strada":

---

[440] Antonio è il protagonista de *La Veritàaaa*, l'unico film girato da Zavattini (Zavattini 1983):111

[441] www.amref.it/Locator.cfm?SectionID=157

giovani soli, abbandonati, emarginati, abusati, in fuga dalla società e dal mondo, costretti a vivere di espedienti e a crescere in fretta. In swahili sono stati ribattezzati chokora, "quelli che rovistano tra i rifiuti".

AMREF-African Medical and Research Foundation, la principale organizzazione sanitaria dell'Africa Orientale, è impegnata da anni nelle baraccopoli della capitale keniana con programmi di assistenza medica e di sviluppo e con uno speciale progetto di recupero dei ragazzi più bisognosi.

I bambini delle periferie di Nairobi che partecipano ai laboratori audiovisivi di TV *Slum* prendono per la prima volta in mano la videocamere e ridisegnano la loro immagine e quella del loro mondo, necessariamente liberi dall'icona di vittime e sofferenti che definisce il loro ruolo nel sistema della solidarietà internazionale e della rappresentazione televisiva del dolore su scala globale.

Il laboratorio nasce quindi, similmente a quelli che abbiamo categorizzato sotto l'etichetta di *empowerment*, in un contesto di cooperazione internazionale.

È AMREF, con la sua presenza ventennale nello slum, a svolgere il fondamentale lavoro di mediazione fra istanza di racconto laboratoriali video e realtà della vita quotidiana dei partecipanti, ed a garantire che il senso del percorso sia incanalato in un più ampio e complesso movimento di trasformazione sociale:

> Ultimately, we must not forget that any venture with participatory video has to be accompanied by other political action. There has to be a deeper socio-political engagement with a community that goes beyond making images. Video or film can only be a facilitator in a larger process that involves other agents[442]. (Gadihoke 2003) :282

Concretamente, il laboratorio si è svolto in questo modo: i registi Angelo Loy e Giulio Cederna hanno passato diverse settimane con un gruppo di otto ragazzi a cui hanno mostrato diversi film e insegnato le basi del linguaggio visivo. In una seconda fase sono iniziate le esercitazioni pratiche con delle videocamere Sony digital 8 con cui i ragazzi hanno ripreso il loro contesto di vita. Dopo ogni ripresa il girato veniva visionato e commentato insieme.

---

[442] In ultima istanza, non dobbiamo dimenticare che ogni iniziativa che utilizzi il video partecipativo deve essere accompagnata da altre azioni politiche. Occorre un impegno sociopolitico con la comunità ad un livello più profondo – un impegno che vada oltre al fare delle riprese. Il video o la pellicola possono solo essere dei facilitatori in un processo più ampio, che coinvolga altri agenti.

Infine gli otto ragazzi sono stati divisi in quattro mini troupe da due persone che sono andate a intervistare e riprendere vari contesti all'interno dei sobborghi di Nairobi.

Ed ecco quindi le storie. Storie che nessun regista occidentale, da solo, sarebbe stato in grado di raccontare. Ndjoroge ha ventidue anni, dorme in una discarica e cerca faticosamente di mettere da parte pochi spiccioli per andare a trovare il padre. Kiki, un ex campione keniano di arti marziali, sogna di riabilitare un gruppo di ragazzi di strada attraverso la disciplina del Tae Kwon Do. Mama Wagotho, alleva maiali e cucina tutto il giorno per sfamare i giovani della baraccopoli di Kawangware.

Lo scopo del progetto è risultato duplice:

1) Formare i ragazzi ad una professione che si spera possano continuare a svolgere anche in futuro.

2) Mostrare, grazie alla messa in onda sulla tv keniota e al successo internazionale del documentario, la realtà dei ragazzi di strada da un punto di vista originale e interno, evitando così facili banalizzazioni e pregiudizi sul fenomeno.

L'impatto di sfera pubblica, l'impulso a cambiare il punto di vista ed a trovare fin dall'inizio un pubblico tanto nella dimensione comunitaria dello slum, quanto in Kenia, quanto, infine, in una sfera pubblica internazionale sono scopi espliciti del progetto fin dall'inizio.

Quindi, non solo la formazione è esplicitamente narrativa, ed i formatori sono documentaristi professionisti, ma la stessa struttura produttiva è quella del mondo documentario. Oltre ad AMREF, fra i produttori del film c'è Fandango di Domenico Procacci, che per alcuni anni è stata una delle case di produzione indipendenti più importanti nel mondo del documentario italiano.

Ed oltre a girare nei circuiti di AMREF, nel corso di eventi di sensibilizzazione su tutto il territorio italiano, il film è stato acquistato e trasmesso da SKY. L'impatto di sfera pubblica, insomma, c'è stato[443].

Ancora più accentuato il percorso produttivo del film successivo, *African Spelling Book*, (Sillabario Africano; 2005, 61') coprodotto in Italia da Mestiere Cinema ed internazionalmente da National Geographic.

Del resto, il lavoro di AMREF sulla comunicazione è molto sviluppato, e si declina anche nella produzione di documentari autoriali, di stampo più *classico* (Come *Big Brother Aids*, di Giulio Cederna ed Angelo Novelli, 56', 2002; *Sono stato negro pure io*, di e

[443] Ne sono una conferma, fra le molte recensioni uscite, quella di Sebastiano Messina su La Repubblica ("Uno squarcio di vita reale che forse nessun altro sarebbe riuscito a filmare con la stessa freschezza, con lo stesso candore, con la stessa naturalezza di questi otto 'registi di strada'.") e di Fabio Ferzetti sul Messaggero ("“Un documentario assolutamente originale. Il risultato è sorprendente. E soprattutto utile: patrocinato da AMREF, l'esperimento vuole togliere dalla strada questi ragazzi fornendo loro un mestiere e un'identità”.")

con Giobbe Covatta, 95', 2003[444] e *This is my sister*, di Giovanni Piperno, 62' 2006) e nella produzione di uno spettacolo di teatro sociale, il *Pinocchio nero*, con Marco Baliani.

---

[444] Che, sia detto per inciso, è costruito su tutti gli stereotipi pazientemente decostruiti dal lavoro partecipativo che sta alle spalle di *Tv Slum* ed *African Spelling Book*.

	Terapia	*Attivismo/Advocacy*	Empowerment	*Comunicazione*
Ruolo del trainer	Terapista (catalizzatore)	*Attivista*	Facilitatore	*Facilitatore/* Formatore
Processo/prodotto	Process oriented	*Product oriented*	Process oriented	*Process e product oriented*
Forma/contenuto	Contenuto	*Forma (e contenuto)*	Contenuto	*Forma e contenuto*
Diritti di edizione	Partecipanti	*Attivista (e partecipanti)*	Partecipanti (e facilitatore)	*Partecipanti e facilitatore*
Montaggio	Raramente	*Sempre*	A volte	*Sempre*
Montatore	Partecipanti (nei rari casi in cui venga fatto)	*Attivista*	Facilitatore (a volte con l'aiuto dei partecipanti)	*Facilitatore e partecipanti*
Proprietà dei mezzi	Non tematizzata	*Attivista*	Partecipanti	*Partecipanti*
Sviluppo di uno script	Spesso	*A volte*	Raramente/mai	*Sempre*
Autore dello script	Partecipanti	*Attivista*	-	*Partecipanti e formatore*
Chi trae beneficio dal progetto	Partecipanti	*Persone coinvolte nella "issue"*	Partecipanti e persone coinvolte nella issue	*Partecipanti, persone coinvolte nella issue e pubblico più ampio*
Distribuzione	Praticamente mai	*Scopo del progetto*	Raramente	*Parte esplicita del progetto*
Arene di distribuzione	Nessuna o gruppo di pari	*Stakeholders, mainstream (tentativi)*	Comunità, altre comunità, stakeholders	*Comunità, mainstream (tentativi)*
Circuiti di feeback	Interno	*Verticale (in subordine, orizzontale)*	Interno, orizzontale e verticale	*Interno, orizzontale e verticale*
Topiche	Sentimento	*Denuncia*		*Estetica*

4. Il PV come pratica di ricerca

GLI APPROCCI VISUALI CLASSICI IN RELAZIONE AL PV

Nel corso degli ultimi quarant'anni, tecniche che possono essere considerate come afferenti al video partecipativo sono state utilizzate per fare ricerca nel campo delle scienze umane.

Gran parte delle esperienze afferiscono al campo dell'antropologia e dell'etnologia, partire dal classico lavoro di Sol Worh e John Adair (Worth and Adair 1972); ma non mancano più recenti esperienze relative al campo sociologico (Faccioli and Harper 1999) ed alle esperienze di autoriflessione nel campo della cooperazione allo sviluppo e della sua pianificazione. (Olmos and Ramella 2005) (Johansson 1995) (Johansson 2000a).

Tratto questa categoria per ultima ed in una posizione un po' liminale per una ragione precisa.

Se da una parte, infatti, i possibili intrecci fra video partecipativo e ricerca sociale stanno al centro dei miei interessi, e dei futuri sviluppi possibili della mia ricerca, dall'altra mi sembra che essa stia al confine del campo che ho cercato fin qui di tracciare.

Difatti, se essa condivide con tutti gli altri approcci il metodo dell'autorialità diffusa dei partecipanti, se ne distanzia per due fatti fondamentali.

Il primo è l'assenza di focalizzazione sulle possibilità trasformative dell'intervento (al limite, lo scopo sociale è quello della *urgent antropology* di salvare testimoniante di cultura in via d'estinzione, e magari, ma in via accessoria, le culture stesse) – anche se è vero che a volte la situazione "sfugge di mano" al ricercatore e nella riappropriazione da parte dei nativi dello strumento emergono aspetti forti di advocacy e di empowerment: è il caso, per esempio, dell'esperienza di Turner con i Kayapò (Turner 1992).

Il secondo è l'assenza di negoziazione con i partecipanti a proposito dello scopo ultimo del percorso. Se infatti metodi e scopi accessori possono essere messi in discussione, lo scopo ultimo resta quello della ricerca:

> un film è etnografico innanzitutto quando non è un fine ma un mezzo – il fine è l'etnografia (Chiozzi 1993) :72

un po' meno recisa la posizione di Heider che, pur non mettendo in discussione lo statuto disciplinare del film etnografico, riconosce che c'è un conflitto fra lo scopo del lavoro e la forma/metodo con cui lo si persegue: il film etnografico, infatti,

> "sembra contenere una intrinseca tensione o un conflitto fra due modi di osservare e comprendere, fra due strategie miranti a mettere ordine (o imporre un ordine) all'esperienza: quella scientifica e quella estetica" (Heider 1976) :XI

Il conflitto, tuttavia, non si situa nel processo sociale di produzione quanto piuttosto nella posizione del ricercatore, in una tensione fra due strategie possibili che sono e restano individuali.

Fino a non troppi anni fa, l'antropologia visuale si è presentata come emarginata rispetto alla corrente antropologica *mainstream*.

Se fin dagli albori dell'indagine etnografica la fotografia ed il video sono stati utilizzati, lo erano sempre in posizione ancillare, di supporto rispetto al cuore dell'indagine, che era svolto e presentato per tramite della parola scritta. Positivisticamente, l'immagine, fissa o in movimento, non era altro che la prova di quanto l'antropologo annotava e poi restituiva sotto forma di saggio accademico (Canevacci 1991).

La disciplina muove i suoi primi passi indipendenti negli anni trenta: Gregory Bateson (Bateson 1988) e Margaret Mead (Bateson and Mead 1942) saranno i primi a sviluppare un progetto antropologico visuale, studiando i comportamenti non verbali tramite l'utilizzo massiccio e sistematico di tecniche di registrazione audiovisiva (Pennaccini 2005): 15 e soprattutto tramite la loro focalizzazione come metodo ed oggetto di studio autonomi.

Tuttavia, passerà ancora del tempo prima che si arrivi ad una prima autodefinizione metodologica.

Il momento in cui ciò accade viene fissato nel Convegno di Chicago del 1973, nel quale si trova un consenso sul fatto che l'antropologia visuale sia un metodo utilizzabile nell'indagine antropologica e nella presentazione di dati, a prescindere dai contenuti specifici della ricerca (Pennaccini 2005): 16

Insomma: l'approccio visuale come *metodo* di ricerca nel campo dell'antropologia.

Una nuova definizione viene data nel 2001, da Grimshaw: l'antropologia visuale non è solo un metodo, ma un *ambito tematico*:

> "un'antropologia dei sistemi visivi, o –secondo una concezione più vasta – di qualunque forma culturale visibile" (Grimshaw 2001) :2

Si tratta della sintesi di un dibattito di lungo periodo; già nel 1980, infatti, Sol Worth indirizzava i suoi sforzi in direzione di un "antropologia della comunicazione visuale" (Worth 1980).

Prima o dopo di questa *ufficializzazione*, comunque, i problemi relativi all'introduzione del dispositivo telecamera all'interno del campo dell'indagine etnografica sono ampiamente affrontati.

Per ricostruire la discussione prendiamo avvio da un punto di vista classico, quello di Goldschmidt: il film etnografico

> "è un film che tenta di interpretare il comportamento di persone appartenenti ad una cultura utilizzando delle sequenze che rappresentano individui che fanno esattamente ciò che avrebbero fatto anche se la cinepresa non ci fosse stata". (Goldschmidt 1972) :1

Nella migliore delle ipotesi, questa è una posizione che si autoinganna. Dal momento che la telecamera c'è, è impossibile pretendere che non ci sia.

Del resto, già da tempo c'è chi ipotizza un metodo che si fondi sulla ricerca di una

> collaborazione effettiva da parte delle persone che il cineasta vuole rappresentare le passioni, i lavori e le ansie. In questa prospettiva, che di fatto rinuncia alle false qualità della cinepresa oggettiva e del reportage "preso dal vivo", gli uomini divengono gli attori della propria autentica condizione: non si tratta più di catturare la realtà "bruta" nella sua

> pura spontaneità ideale, quanto piuttosto di ricercare la partecipazione attiva dell'operaio e del contadino alla costruzione del film (de Heutsch 1962) :36

Posizione affascinante, e forse più realistica di quella di Goldschmidt, che si scontra tuttavia con delle esigenze irrinunciabili di ordine metodologico:

> Il film etnografico deve avere come scopo una descrizione; deve far riferimento ad una teoria della cultura; deve contenere asserzioni che rivelino la metodologia seguita dall'autore e deve utilizzare un lessico peculiare (Ruby 1975) :107

Questo si può forse superare mettendo al centro del lavoro non tanto l'aspetto piattamente emico (dal punto di vista dell'intento della ricerca) della "partecipazione attiva dell'operaio e del contadino", ne quello etico e visualmente forse impossibile dell'approccio di Goldschmidt, quanto la relazione fra i due aspetti – la relazione fra istanza etica e materia della ricerca emica, fra regista e soggetto del film, o, per dirla con Rouch, fra etnografo ed *etnografato*:

> "la conoscenza non è un segreto etnografico rubato, divorato poi nei templi occidentali della conoscenza, è il risultato di una ricerca senza fine in cui etnografati ed etnografi intraprendono un cammino che alcuni di noi già chiamano antropologia condivisa" (Rouch 1988) :37-38

In quella prospettiva il film è insieme descrizione e processo di comunicazione: esso non è un riflesso della realtà, ma diventa un linguaggio. Si prende atto dell'incontro come elemento caratterizzante la situazione che il ricercato condivide con i suoi soggetti, e si sviluppa un dialogo.

Nella coscienza che quello è il momento chiave:

> Non è tanto il montaggio che dà forma al film, quanto la ripresa stessa (chiozzi, :101)

Questo non significa che il percorso dello scambio, dell'antropologia condivisa, si esaurisca nella ripresa, in un gioco di messe inscena ed auto-messe in scena (Comolli and Lavigne 2003): si realizza anche attraverso un accesso diretto che i soggetti filmati hanno al film, sia nelle diverse fasi di realizzazione che nella "fruizione" del film finito. (Rouch 1988) (:103). Per Rouch l'etnodialogo ha il suo momento culminante nella proiezione: un "contro-dono audio-visuale"

Insomma, il film etnologico

> Non è semplicemente la registrazione di una società altra: esso è sempre la registrazione dell'incontro fra il cineasta e quella società. Se i film etnografici vogliono infrangere i limiti intrinseci al loro attuale idealismo non possono evitare di fare i conti con quell'incontro, anche se finora essi hanno solo raramente riconosciuto che un incontro avesse luogo. (MacDougall 1975)

C'è un'altra via, nettamente più emica, per uscire dal paradosso del conflitto fra metodologia e partecipazione, ed è quella di Sol Worth.

Assieme con John Adair, egli conduce dei laboratori di formazione all'uso del video con i Navajo; successivamente, lascia loro le telecamere, proponendosi di analizzare il materiale che ne risulterà.

Il lavoro con i Navajo ha lo scopo di interpretare la loro cultura visuale, tramite quello che chiamano metodo biodocumentario. Il tentativo è di rappresentare il (stimolare l'autorappresentazione del) soggettivo, nella direzione dello sviluppo di una "comunicazione visuale trans-culturale" (Worth and Adair 1972).

Il tentativo si basa sulla categoria del vidistico, coniata da Worth nel 1969 (Worth 1969): da questo punto di vista, prende avvio un'indagine è sul perché un dato individuo, appartenente ad una data cultura e in una data situazione produce una particolare immagine o la interpreta in un dato modo ((Worth and Adair 1972) :105)

Il presupposto è l'esistenza di un linguaggio filmico condiviso:

> "L'immagine come forma basilare di comunicazione si è trasformata, in termini della nostra capacità di riconoscere il referente dell'immagine stessa, probabilmente meno di qualsiasi altri strumento comunicativo" (Worth and Adair 1972):25)

l'approccio viene sviluppato da Richard Chalfen, che muove

> "dallo studio del *filmare* come modalità di strutturare la realtà allo studio dell'*azione* del filmare, inteso come studio del modo in cui il contesto sociale interagisce con – e determina – l'uso di forme simboliche nella comunicazione" (Worth and Adair 1972) 1972 in worth)

in direzione di quello che egli chiama sociodocumentario.

Il punto è che non è l'io biologico che si vede e che si può analizzare negli autoritratti filmati, ma un io sociale. La categoria del vidistico si aggiorna quindi in quella del socio-vidistico, ovvero

> "la descrizione e l'analisi sistematiche delle forme simboliche visuali inserite in un processo di comunicazione sociale. La socio-vidistica suggerisce che la produzione, l'uso e l'interpretazione di immagini siano studiate come un processo sociale che si sviluppa entro contesti sociali- un processo che è determinato da (e identificato come) un comportamento culturalmente strutturato" (Chalfen 1981), :4

Chalfen si muove in un territorio di ricerca-azione, il cui scopo non è indagare l'essenza dell'umanità, ma di fornire strumenti efficaci e rispettosi per affrontare problemi sociali specifici.

Ed in effetti, uno dei primi campi d'indagine riguarda gruppi di adolescenti a Piladelphia; analizzando lo loro produzioni video, Chalfen individua delle differenze che si strutturano sulle linee di faglia di variabili sociologiche classiche, quali lo status sociale e l'appartenenza etnica (Chalfen 1981),

3.6.2 L'approccio della sociologia visuale

Anche la sociologia visuale, pur concentrandosi principalmente sull'uso della fotografia, ha recentemente tematizzato l'uso del video nella ricerca.

In parte, questo dipende dalla svolta qualitativa ed etnografica del campo; e non verrà qui trattato, afferendo sostanzialmente al campo dell'antropologia.

In parte si tratta invece di tecniche peculiari, come lo sviluppo delle tecniche di foto-elicitazione in direzione di esperimenti di video-elicitazione che sono stati utilizzati in un approccio di back-talk (Lanzara 1993)

Il back talk consiste nella discussione da parte degli attori sociali di alcuni elementi interpretativi forniti dal ricercatore su un processo sociale precedente che li ha visti protagonisti (Ranci 1998), costituendosi come processo generativo di nuove interpretazioni dell'oggetto, stimolato dalla possibilità di ricostruire quanto accaduto e di confrontare diverse interpretazioni:Lanzara, il back talk

> "il destinatario assume una funzione di rispecchiamento per il ricercatore, che, attraverso il meta-confronto con un punto di vista differente dal proprio (ed assunto come parimenti rilevante) può sottoporre a critica i propri schemi esplicativi, pur non rinunciando a portare con sé una pretesa legittima di definizione della realtà" (Ranci 1998) :53

nella proposta di Lanzara, il back-talk può essere utilizzato riproiettando ai soggetti le proprie interviste, video-riprese e montate dal ricercatore.

Si tratta di un approccio molto interessante, che però non sembra avere elementi partecipativi nel senso della definizione "forte" che ho qui voluto adottare.

3.6.2 Participant Authored Audiovisual Stories

All'inizio dello scorso paragrafo ho accennato all'importanza di mettere la metodologia utilizzata insieme ai tratti fondamentali del PV, la motivazione è legata all'ambito metodologico in cui è inserito. Tale ambito è definito da Ramella e Olmos PAAS (Participant Authored Audiovisual Stories), il PV viene considerato un sottogruppo di tale metodologia:

> 'In one way or another, individuals taking part in social research tell someone stories about something. PAAS are a part of this world of story tellina. Described in a nutshell, research participants *create* their own stories around a more or less determined problem. For this purpose they utilise audio-visual media, that is, video cameras or photo-cameras or a radio, just to cite some. Further, they draw on a variety of genre to organise their stories, for example, an autobiography, a documentary or a drama. (…) audio-visual stories provide research participants, i.e. the authors of the stories, the opportunity to *tell*, drawing on the language of words, and to *show*, drawing on the language of images; for some, this means that research participants have the opportunity to *perform*. Authors of stories may also *present* these to other researcher participants or other researchers or other audiences; and they may all *comment* on the stories; this may lead to *discussion* about the stories or about other stories emerging from the interaction. Layers of stories intersect and feed into one another, creating a unique account of a topic under scrutiny; from the perspective of the researcher, the experience is an exercise in data generation. (…)has been restricted to the ***research*** use of participant authored stories. However, PAAS enjoy currency in other fields such as community development or psychotherapy.' (Ramella and Olmos, 2005)

Il PV viene considerato dai due autori un sotto gruppo del PAAS ed è quindi inserito nel più ampio settore della ricerca partecipata con l'ausilio di strumenti audio e video, che fa capo a quella che viene definita ricerca qualitativa

Bibliografia

(Bifo), Franco Berardi. 2006. *Skizomedia*. Roma: DeriveApprodi.

AA.VV. 2006. "Catalogo del SolELuna doc fest." Palermo-Roma: SoleLuna.

Abbott, A. . 1992. " What do cases do? Some notes on activity in sociological analysis." Pp. 53-82 in *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*, edited by C. C. Ragin and H. S. Becker. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Acnur. 2000. "I rifugiati nel mondo."

Adams, John. 1851. "Discourses on Davila." in *Works, vol. VII*, edited by J. Adams. Boston.

Alberoni, F; and et al. 1967. *L'attivista di Partito*. Bologna: Il Mulino.

Amal, Jamal. 2005. *Media politics and democracy in Palestine: political culture, pluralism, and the Palestinian authority*. Brighton - Portland: Sussex Academic Press.

Amnesty, International. 2000. "Palestinian Authority Silencing Dissent." Amnesty International, http://web.amnesty.org.

Anderson, Benedict. 1996. *Comunità Immaginarie*. Roma: ManifestoLibri.

Ang, Ian. 1998. *Cercasi audience disperatamente*. Bologna: il Mulino.

Appadurai, Arjun. 2001. *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi.

Arendt, Hannah. 1963. *On Revolution*. New Yoork: The Viking Press.

—. 1964. *Vita Activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.

—. 1967. *Le origini del totalitarismo*. Milano: Edizioni di Comunità.

—. 2004. *Verità e politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Autonome a.f.r.i.k.a gruppe, Luther Blisset, Sonja Brünzels. 2001. *Comunicazione-guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*. Roma: DeriveApprodi.

Ba, Gabriella. 2003. "Strumenti e tecniche della riabilitazione psichiatrica e psicosociale." Milano: Franco Angeli.

Bachtin, Michail. 1988. *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.

Bailey, Olga;, Bart; Cammaerts, and Nico Carpentier. 2007. *Understaning Alternative Media*. Milton Keynes: Open University Press.

Baldelli, Pio. 1972. *Informazione e controinformazione*: Massotto Edizioni.

Balit, Silvia. 2003. "Foreword." in *Participatory Video: Images that transform and empower*, edited by S. A. White. Thousand Oaks, London: Sage.

Ballantyne-Tree, Tanya. 1966. "The things I cannot change." Pp. 55. Canada: NCFB.

Banfield, E.C. 1958. *The Moral Basis of a Backward Society*. Glencoe: The Free Press.

Bank, World. 2003. "Two Years of Intifada, Closures and Palestinian Economic Crisis. An Assessment."

Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Reserach*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Baraglini, Marcello. 1974. *Fare controinformazione*. Roma: Stampa Alternativa.

Barile, Nello. 2004. *Fenomenologia del consumo globale*. Roma: Edizioni Interculturali.

Barone, Dario. 2003. "Accesso vietato. (Un'anomalia italiana)." Pp. 19-29 in *L'idea docuementaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Barthes, Roland. 1966. *Miti d'oggi*. Milano: Lerici.

Bateson, Gregory. 1988. *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*. Torino: Einaudi.

—. 1993. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.

Bateson, Gregory and Margaret Mead. 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis.* New York: New York Academy of Sciences.

Batrawi, Walid. 2001. "Private Television in Palestine." Mass Communications, Leicester University, UK, Leicester.

—. 2005. "That's why there will be no internet media in many arab countries!" *i-MAG*:31-33.

Batrawi, Walid; and C. Jessen. 2006. "Media Project Palestine." Pp. 26: Shams Consortium.

Battista, Emiliano. 1998. "Zavattini e l'altro cinema." Pp. 156-181 in *A proposito del film documentario*, edited by AAMOD. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

Baudrillard, Jean. 1995. *Il delitto perfetto*. Milano: Cortina.

Beaud, Stéphane and Florence Weber. 1998. *Guide de l'enquète du terrain – produire et analyser des donnèes ethographiques.* Paris: La Découverte.

Becker, Howard S. 1986. "Telling about Society." Pp. 121-135 in *Doing Things together.* Evanston, IL: Northwester University press.

—. 1993. *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*. Torino: EGA.

—. 1996. "The Epistemology of Qualitative Research." Pp. 53-71 in *Essays on Ethnography and Human Development*, edited by R. C. Jessor, Anne; Schewder, Richard. Chicago: University of Chicago Press.

Becker, Howard S.; and Charles C. Ragin. 1992. "What is a Case? Exploring the Foundations of Social Inquiry." Cambridge: Cambridge University Press.

Benjamin, Walter. 1976. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.

Berger, Peter; and Thomas Luckmann. 1967. *La costruzione sociale della realtà*. Bologna: Il Mulino.

Bertaux, Daniel. 1997. *Les recits de vie*. Paris: Nathan.

Bertozzi, Marco. 2003a. "Apologia dello sguardo inquieto." in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Bery, Renuka. 2003. "Participatory video that empowers." Pp. 102-122 in *Participatory Video: Images that transform and Empower*, edited by S. White. london: sage.

Bessette, Guy. 2006. *People, Land and Water: Participatory Development Communication for Natural*. Ottawa: Earthscan/IDRC %@ 1552502244.

Blisset, Luther. 1995. *Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*. Roma: Castelvecchi.

—. 2000. *Totò, Peppino la guerra psichica - release 2.0*. Torino: Einaudi.

Blondau, Cécile; and Jean-Christophe Sevin. 2004. "Entretien avec Luc Boltanski : Une sociologie toujours mise à l'épreuve. ." *etnographiques.org* [online].

Blumer, Herbert. 2006. *La metodologia dell'interazionismo simbolico*. Roma: Armando.

Boltanski, Luc. 1990. *L'amour et la justice comme competences* Paris: Métailié.

—. 1990a. "La dènonciation politique." in *L'amour et la justice comme compétences*, edited by L. Boltanski. Paris: Métaillé.

—. 2000. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*. Milano: Cortina.

Bolton, Ralph. 1995. "Tricks, friends and lovers: Erotic encounters in the field." Pp. 140-167 in *Taboo*, edited by D. K. M. Wilson. London: Routledge.

Boni, Federico. 2002. "L'etnografia del pubblico dei media." in *Un certo sguardo. Introduzione all'enografia sociale*, edited by A. D. B. dal Lago, Rocco. Roma-Bari: Laterza.

Bonomi, Aldo. 2002. *La comunità maledetta. Viaggio nella coscienza di luogo*. Torino: Comunità.

Booker, David. 2003. "Facilitating Participatory Video: India's NGO." Pp. 322-344 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. White. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Bougleux, Alberto. 2004. "Telestreet, ovvero l'alfabeto della TV." in *Le Nuove Emittenti*, edited by P. Mancini. Firenze: CORECOM.

Bowden, Darsie. 1996. *Writing for film: the basics of screenwriting*. London: Routledge.

Boyd, Douglas. 1999. *Broadcasting in the Arab World: A Survey of the Electronic Media in the Middle East*. Ames: Iowa State University Press.

Braden, Su and Thi Thien Huong Than. 1998. *Video for Development. A casebook for Vietnam*. Oxford - London: Oxfam Press.

Brauman, Rony. 1996. *Humanitaire: le dilemme*. Paris: Les Editions Textuel.

—. 1998. *Humanitaire: le dilemme*. Paris: Les Editions Textuel.

Brigandì, Igor. 2008. "Integrazione e partecipazione. Rifugiati politici e video partecipativo nel progetto Equal-Meta a Bologna." Tesi di Laurea, Scienze delle comunicazione pubblica, sociale e politica, Università di Bologna - Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna.

Bruce, Gilbert;. s.d., "Speaking of Fish. Exploring the use of Popular Education in Rural Newfoundland." Retrieved 15.05, 2006

Brunetti, Giulia. 2008. "PROGETTO EQUAL-META - MONDI A CONFRONTO. Riflessioni sul caso di Bologna ", Corso di laurea specialistica in Scienze della comunicazione pubblica sociale e politica, Università di Bologna, Bologna.

Cammaerts, Bert; and Leo Van Audenhove. 2005. "Online Political Debate, Unbounded Citizienship, and the Problematic Nature of a Transnational Public Sphere." *Political Communication*:179-196.

Canevacci, Massimo. 1991. *Antopologia della comunicazione visuale*. Roma: Meltemi.

Carpenter, E. 1972. *Oh, what a blow that phanton gave me!* New York: Holt, Rinehart & Winston.

Carpentier, Nico. 2007. *Transnationalism, Community media and the city*. Bruxelles: VUB.

Carpentier, Nico; and Benjamin De Cleen. 2008. "Participation and Media Production: Critical Reflection on Content Creation." Newcastle upon Tyne: Cambridge

Scholars Publishing.

Casetti, Francesco and Federico Di Chio. 1991. *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

Castells, Manuel. 2002a. *Galassia internet*. Milano: Feltrinelli.

—. 2002b. *L' età dell'informazione: economia, società, cultura*. Milano: Università Bocconi Editore.

Catarsi Carlo, Nale Samuele. 1998. *L'agire comunicativo ai margini della società. Isolamento sociale e riapertura della comunicazione*. Milano: Franco Angeli.

Catarsi, Carlo and Samuele Nale. 1998. *L'agire comunicativo ai margini della società. Isolamento sociale e riapertura della comunicazione*. Milano: Franco Angeli.

Celati, Gianni and Sarah Hill. 2003. "Documentari imprevedibili come i sogni." Pp. 129-139 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Chalfen, Richard. 1981. "A Sociovidistic Approach to Children's Filmmaking: The Philadelphia project." *Studies in Visual Communication* 7:2-32.

Chambers, Robert. 2003. *Participatory Workshops - a sourcebook of 21 sets of ideas and activities*. London: Earthscan.

Chiozzi, Paolo. 1993. *Manuale di Antropologia Visuale*. Milano: Unicopli.

Clifford, James. 1993. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Clive Robertson and Jackie Shaw. 1997. *Participatory Video: A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Developmental Work*. London: Routledge.

Collizzolli, Stefano. 2003. "La visibilità dell'altro in un documentario sull'immigrazione [Visibility of the otherness in a documentary film about immigration]." Tesi di Laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Padova, Padova.

—. 2004a. "Report sulle riprese ed il montaggio del documentario per il T.R.C." Unità di Cooperazione Creativa, documenti di autoformazione.

—. 2004b. "Report dal sopralluogo a Biddu." Unità di Cooperazione Creativa.

—. 2005. "Report dal laboratorio a Biddu." Unità di Cooperazione Creativa, documenti di autoformazione.

—. 2009. "Desalojos Cèro. Video partecipativo e dimensione urbana. [Zero Evictions. Participatory Video and Urban Dimension]." *Rizoma Freirano* 5. Urban socials movements and learning processes http://www.rizoma-freireano.org/.

Colombo, Enzo. 1998. "De-scrivere il sociale, stili di scrittura." in *Verso una sociologia riflessiva*, edited by A. Melucci. Bologna: il Mulino.

Colusso, Enrica. 2003. "La documentazione di uno sguardo." Pp. 67-76 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Comolli, Jean Louis. 1982. *Tecnica e ideologia*. Parma: Pratiche.

—. 1996. "De mere en filles." Paris: M.a.b. films France 3.

Comolli, Jean Louis and Jean Michel Frodon. 2007. *Le cinema et la Shoah*. Paris: Cahiers du cinema.

Comolli, Jean Louis and Ginette Lavigne. 2003. "Jours de greve a Paris-nord." vol. Bry-sur-Marne : INA [etc.!\. 20 Cm\.

Comolli, Jean Luis. 2006. *Vedere e potere - il cinema, il documentario e l'innocenza perduta, .* Milano: Donzelli.

Conger, Jay; and Rabindra Kanungo. 1988. "The Empowerment Process: Integrating Theory and Practice." *The Academy of Management Review* 13:471-482.

Corbetta, Pier Giorgio. 1999. *La ricerca sociale: metodologie e tecniche*. Bologna: Il Mulino.

CPJ. 2001. "Middle East and North Africa, Palestinian National Authority." Committee to Protect Journalists (CPJ), New York.

Crespi, Franco. 1994. *Imparare ad esistere*. Roma: Donzelli.

Cresto-Dina, Carlo. 2003. "Sia lode al gabelliere." Pp. 263-273 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Crocker, Stephen. 2003. "The Fogo Process: Participatory Communication in a

Globalizing World." in *Participatory video: Images that transform and Empower*, edited by S. White. London: Sage.

—. 2008. "Filmmaking and the Politics of Remoteness: The Genesis of the Fogo Process on Fogo Island, Newfoundland." *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures* 2:59-75.

Dacheux, Eric. 2001. "L'utopie en actes: le role des associations dans l'espace public européen." in *Utopiass*. Bruxelles.

Daney, Serge. 1993. *Devant la recrudescence des vols de sac à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*. Lyon: Aléas.

Dayan, Daniel. 1987. "Lo spettatore preformato." in *Il discorso del film*, edited by C. E.; and S. A.;. Napoli: ESI.

de Heutsch, Luc. 1962. *Cinéma et Sciences Sociales*. Paris: UNESCO.

De Santi, Gualtiero. 2000. "L'orizzonte internazionale dei cinegiornali liberi." Pp. 59-67 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lidau.

de Waal, Alex. 1997. *Famine Crises: Politics and the Disaster of Relief Industry in Africa.* London-Oxford: African Rights and the International African Institute.

Della Ratta, Donatella. 2005. *Al Jazeera. Media e società arabe nel nuovo millennio.* Milano: Bruno Mondadori.

della Seta, Simonetta 1999. *Israeliani e palestinesi: Il costo della non pace.* Firenze: Editrice La Giuntina.

Denzin, Norman .K. 1997. *Interpretative Ethnography*. London, Thousand Oaks, Dehli: Sage.

Denzin, Norman .K.; and Yvonna S. Lincoln. 2000. "Handbook of qualitative Research ". Thousand Oaks, London, Dehli: Sage.

Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln. 1994. "Handbook of Qualitative Research." Thousand Oaks: Sage.

Denzin, Norman K.; and Yvonna S. Lincoln. 1994. "Introduction: entering the field of

qualitative research." Pp. 1-17 in *Handbook of qualitative Research* edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. London, Dehli, Thousand Oaks: Sage.

Deriu, Marco. 2001. *L'illusione umanitaria*. Parma: EMI.

Downing, John. 2001. *Radical media: rebellion, communication and social movements*. London: Sage.

Dragone, Monica. 2003. "Il teatro sociale in Moldova. Valutazione finale della componente di teatro sociale del progetto Youth Against Social Exclusion in Moldova – YASEM, finanziato dalla Commissione Europea, programma TACIS-IBPP." I.C.S., Roma.

Duranti, Alessandro. 1992. *Etnografia del parlare quotidiano*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

EC, Commissione Europea. 2004a. "Equal: idee, esperienze e strumenti nelle buone pratiche dei Partenariati di Sviluppo." *in* *www.equalitalia.it/Documenti/pdf/Buone_pratiche.pdf*.

—. 2004b. "Guida ai Partenariati di sviluppo: EQUAL II fase 2004-2008." *in* *http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/equal_partenariati.pdf*.

—. 2004c. "Guida pratica al Mainstreaming EQUAL II fase 2004-2008." *In* *http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/guida_mainstreaming.pdf*.

—. 2006. "L'Azione 3 Seconda Fase in Italia: Documento strategico." *http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/azione3_documento_strategico.pdf*.

Ecksein, H. 1975. "Case study and theory in political science." Pp. 79-137 in *Handbook of Politcal Science*, edited by J. Greenstein and N. W. Polsby. Reading, MA: Addison-Wesley.

Eco, Umberto. 1962. *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.

—. 1975. *Trattato di Semiotica Generale*. Milano: Bompiani.

—. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

—. 1983. *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto 1968. *La struttura assente*. Milano: Bompiani.

Eco Umberto, Violi Patrizia. 1976. "La controinformazione." in *La stampa italiana nel capitalismo*, edited by V. C. e. N. Tranfaglia. Roma- Bari: Laterza.

Eco, Umberto; and Paolo Fabbri. 1978. "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale." *Problemi dell'informazione*:555-597.

Eder, Klaus. 2006. "Atti della Lezione Magistrale - Trento, 12 febbraio 2006."

Ejzenštejn, Sergej Michajlovi . 1986. *Il Montaggio*. Venezia: Marsilio.

Ejzenštejn, Sergej Michajlovi 1985. *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio.

Elias, Norbert. 1988. *Il processo di civilizzazione*. Bologna: il Mulino.

Elliott, Dominic. 2008. "How to Buy a PV Camera?" *Insight News*:11.

Ellis, Caroline; and Arthur Bouchner. 2000. "Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject." in *Handobook of Qualitative Research*, edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousank Oaks, London, Dehli: Sage.

Emke, Ivan. 1998. "IN THEIR OWN IMAGE: Local Broadcasting Initiatives and Economic Development in Southwestern Newfoundland." in *Canadian Sociology and Anthropology Association*. Ottawa.

Europa, Ismeri. 2006. "Spunti di riflessione per l'autovalutazione - Azione 3." *in http://www.sns-equal.it/mainstreaming/ autovalutazione.doc.*

Evans, Gary. 2005. *John Grierson: Trailblazer of Documentary Film*. Toronto: XYZ editeur/XYZ Publishing.

Extension, Departement of. 1972. "Fogo Process in Communication: A reflection on the use of film and video-tape in community development." Memorial University of Newfoundland, St. John's. Fairbairn.

Eysenck, Hans J. 1976. "Introduction." Pp. 1-15 in *Case studies in behaviour therapy*, edited by H. J. Eysenck. London: Routledge.

Fabietti, Ugo. 1999. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma, Bari: Laterza.

Faccioli, Patrizia and Douglas Harper. 1999. "Mondi da vedere." Milano: FrancoAngeli.

FAO. 1987. "A rural communication system for development in Mexicòs tropical lowlands." *Developement communication case study.*

Faundez, Antonio; and Paulo Freire. 1989. *Learning to question: a pedagogy of liberation.* New York: Continuum.

Ferriera, George. 2006. "Pelican case study: Participatory video in the policy making process: the Keewaytinook-Okimakanak case study." University of Guelph, Canada.

Flyvbjerg, Bent. 2006. "Five Misunderstandings about Case-Study Research." *Qualitative Inquiry* 12:219-245.

Foucault, Michel. 1977. *Microfisica del potere.* Torino: Einaudi.

—. 1980. *Storia della follia.* Mlano: Rizzoli.

—. 1982. *Sorvegliare e punire.* Torino: Einaudi.

—. 1988. *La volontà di sapere. Storia della sessualità, 1.* Milano: Feltrinelli.

Franco Berardi (Bifo), M. Jacquemet, G. Vitali. 2003. *Telestreet. Macchina immaginativa non omologata.* Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Freccia, Ilaria. 2003. "Una terra senza sentieri." Pp. 83-87 in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Freire, Paulo. 1970. "Cultural Action for Freedom." *Harvard Educational Review.*

—. 1973. *L'educazione come pratica della libertà.* Milano: Mondadori.

—. 1981. *La pedagogia degli oppressi.* Milano: Mondadori.

—. 1985. "Introduzione." Pp. 6-24 in *Educaciòn del adultos en America Latina*, edited by J. Werthein. Buenos Aires: Ediciones del la Flor.

Freire, Paulo; and Donaldo Macedo. 1987. *Literacy: Reading the Word and the World.* South Hadley, MA: Bergin and Garvey.

Furman, Rich. 2006. "Autoethnographic Poems and Narrative Reflections: A Qualitative Study on the Death of a Companion Animal." *Journal of Family Social Work* 9:14.08.2006.

Gadihoke, Sabeena. 2003. "The Struggle to "Empower" A Woman Behind the Camera." Pp. 271-285 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. White. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Gambetti, Giacomo. 1986. *Zavattini mago e tecnico*. Roma: Ente dello spettacolo.

—. 2000. "Migliaia di notti e di giorni." Pp. 39-57 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

Garfinkel, Harold. 2004. *La fiducia, una risorsa per coordinare l'interazione*. Roma: Armando.

Gary Evans, John Grierson & the National Film Board. 1984. *The Politics of Wartime Propaganda*. Toronto: University of Toronto press.

Gauthier, Guy. 2009. *Storia e pratiche del documentario*. Torino: Lindau.

Geertz, Clifford. 1973. " Deep play: Notes on the Balinese cockfight." Pp. 412-453 in *The Interpretation of Cultures: selected essays*, edited by C. Geertz. New York: Basic Books.

—. 1998. *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino.

Gerbner, Georg;, Larry; Gross, and N; Signorelli. 1986. "Living with Television: the Dynamics of the Cultivation Process." Pp. 17-41 in *Perspectiven on Media Effects*, edited by J. Bryant and D. Zillmann. Erlbaum: Hillsdale.

Gerbner, George and Larry Gross. 1976. "Living with Television: the Violence Profile." *Journal of Communication* 26:173-199.

Giannarelli, Ansano. 2006. "Il film documentario nell'era digitale." in *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*. Rroma: Eidesse.

Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and self-identity. self and society in the late modern age.* Stanford: Stanford University Press.

Gilbert, Bruce. s.d.

, "Speaking of Fish. Exploring the use of Popular Education in Rural Newfoundland." Retrieved 15.05, 2006

Glaser, Barney G.;. 1978. *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*. Mill Valley, CA: Sociology Press.

Glaser, Barney G.; and Anselm L. Strauss. 1967. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.

Goffman, Erving. 1956. "The Nature of Deference an Demeanor." *American Anthropologist* 58:475-499.

—. 1968. *Asylums*. Torino: Einaudi.

—. 1969. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il mulino.

—. 1971. *Il comportamento in pubblico*. Torino: Einaudi.

—. 1988. *Il rituale dell'interazione*. Bologna: Il mulino.

—. 1988 b. *L'interazione strategica*. Bologna: Il mulino.

—. 2003. *Espressione ed Identità. Giochi, ruoli, teatralità*. Bologna: Il Mulino.

Goldfarb, Brian. 2002. *Visual Pedagogy : Media Cultures in and Beyond the Classroom*. Durham: Duke University Press.

Goldschmidt, Walter. 1972. "Ethnographic Film: Definition and Exegesis." *PIEF Newsletter* 3:1-3.

Gonzalo Olmos and Marcelo Ramella. 2005. "Participant Authored Audiovisual Stories (PAAS): Giving the Camera Away or giving the camera a way?" *Papers in Social Research methods, qualitative series* London School of Economics.

Grady, John. 1996. "The Scope off Visual Sociology." *Visual Sociology* 11:10-24.

—. 1999. "Come si diventa sociologi visuali." Pp. 253-283 in *In altre parole*, edited by P. Faccioli. Milano: Franco Angeli.

Grierson, John. 1947. *Documentario e realtà*. Roma: Bianco e Nero Editore (CSC).

—. 1972. *Grierson on Documentary*, Edited by F. Hardy. New York: Praeger.

Grimshaw, A. 2001. *The Ethnographer's Eye. Way of Seeing in Modern Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Guareschi, Massimiliano. 1997. "Un lapsus di Tocqueville: un liberale francese, pochi indiani e molti schiavi." in *Lo straniero e il nemico – Materiali per l'etnografia contemporanea*, edited by A. Dal Lago. Genova-Milano: Costa & Nolan.

Guidi, Padma. 2003. "Guatemalan Mayan Women and Participatory Visual Media." Pp. 252-270 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. A. White. London, New Dehli, Thousand Oaks: Sage.

Gumucio Dragon, Alfonso. 2001. "Making Waves. Stories of Participatory Communication for Social Change. NUTZIJ." CFSC - Comminit (Communication Initiative Network) // Rockfeller Foudation.

Gwyn, S. 1972. "Film, videotape and social change." Memorial University of Newfoundland, St. Johns.

Habermas, Jurgen. 1974. *Storia e critica dell'opinione pubblica.* Roma-Bari: Laterza.

—. 1975. *Lavoro ed interazione.* Milano: Feltrinelli.

—. 1978. *Teoria e prassi nella società tecnologica.* Roma-Bari: Laterza.

—. 1982. *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo.* Roma-Bari: Laterza.

—. 1986. *Teoria dell'agire comunicativo.* Bologna: Il Mulino.

—. 1998. *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica, .* Milano: Feltrinelli.

Hall, Stuart. 2000. "Codifica e decodifica." in *Tele-visioni*, edited by G. Fatelli and A. Marinelli. Roma: Meltemi.

Harding, Thomas. 1997. *The video activist handbook.* London: Pluto Press.

—. 2003. *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso.* Roma: Editori Riuniti.

Hartley, John. 1987. "Invisible Fictions: Television Audiences, Paedocracy, Pleasure."

Textual Practice 1:121-138.

Hass, Amira. 1999. *Drinking the Sea at Gaza*. New York: Owl Books.

Hays, Matthew. 2002. "On ethics and aesthetks: the things I cannot change and courage to change." *TAKE ONE*.

Hegel, Georg Wilhelm Friederich 1987. *Lineamenti di filosofia del diritto*. Roma-Bari: Laterza.

Heider, Karl. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Herskovits, Melville. 1948. *Man and His Work*. New York: Knopf.

Hilgartner, Stephen and Charles L. Bosk. 1988. "The rise and fall of social problems: a public arenas model." *The American Journal of Sociology* 94:53-68.

Himanem, Pekka. 2001. *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*. Milano: Feltrinelli.

Hirst, David. 2000. "Al-Jazeera, la più vista dagli arabi." in *Le Monde Diplomatique*. Paris.

—. 2004. *Senza Pace. Un secolo di conflitti in Medio Oriente*. Roma: Nuovi Mondi Media.

Hochschild, Adam. 2001. *Gli spettri del Congo*. Milano: Rizzoli.

Hoffer, Avi. 1999. *Digital Guerrilla video: a grassroots guide to the revolution*: CMP Books.

Holt, Nicholas. 2003. "Representation, Legitimation, and Autoethographic Writing Story." *International Journal of Qualitative Methods* 2.

Horkheimer, Max; and Theodor Adorno. 1978. *Dialettica dell'Illuminismo*, vol. Torino: Einaudi.

Hours, Bertrand. 1999. *L'ideologia umanitaria. Lo spettacolo dell'alterità perduta*. Torino.

Huber, Bernard. 1998. "Communicative aspects of participatory video projects: An Explanatory Study." Master Thesis Thesis, Departement of Rural Development Studies, Uppsala.

I.C.S. 2004a. "Progetto: Centro Giovanile di Biddu: azioni di lotta al disagio sociale e prevenzione della violenza domestica." Regione Sardegna.

—. 2004b. "Progetto: Centro Giovanile di Biddu: azioni consolidamento del Centro Giovanile e di prevenzione della violenza domestica." *Regione Friuli Venezia-Giulia*.

—. 2005. *La protezione negata, primo rapporto sul diritto d'asilo in Italia*. Milano: Feltrinelli.

—. 2006. *L'Utopia dell'Asilo. Il diritto di asilo in Italia nel 2005*. Torino: EGA Libri.

Ignatieff, Michael. 1998. *The warrior's honour: Ethnic war and the modern conscience*. New York: Metropolitan Books.

—. 2001. *Human Rights as Politics and Idolatry*. Princeton: Princeton University Press.

ILO, (International Labour Organization). 2004. "The situation of workers of the occupied Arab territories." edited by R. o. t. D.-G. Appendix: ILO.

Ingarten, Roman. 1968. *Fenomenologia dell'opera letteraria*. Milano.

Iser, Wolfgang. 1986. "La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia delle prosa letteraria." Pp. 161-186 in *Estetica tedesca oggi*, edited by R. Ruschi. Milano.

Jackson, D.D. 1964. *Eziologia della schizofrenia*. Milano: Feltrinelli.

Jacques, F. 1982. "Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique?" Pp. 157-184 in *Langages, Connaissance et Pratique, Travaux et Recherches*, edited by D. Moulod and J. Vienne. Lille: Universitè de Lille 3.

Jager, Lara, Kathleen Biersdorff, and Denise Young. 1993. "Information on Alberta's Human Rights Law: is it Understandable?" *Rehabilitation Review* 4:http://www.vrri.org/Research/Rehabilitation-Review/Volume-4-No.15-August-1993.html.

James, C. Rodney. 1977. *Film as a National Art: NFB of Canada and the Film Board Idea*. New Youk: Arno.

Jedlowski, Paolo. 1994. *Il sapere dell'esperienza*. Milano: Il Saggiatore.

—. 2000. *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. Torino: Bruno Mondadori.

—. 2007. "L'importanza del destinatario. Pratiche narrative, vita quotidiana, esperienza:

uno sguardo sociologico." Pp. 81-94 in *Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana*, edited by G. Marrone, N. Dusi, and G. Lo Feudo. Roma: Meltemi.

Jewitt, Carey; and Theo Van Leeuwen. 2001. *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.

Johansson, Lars. 1995. "Reforming donor driven projects and state bureaucracies through PRA." *Forests, Trees and People Newsletter*:59-63.

—. 1997a. "Environment Education upside-down: A case study from the Southern Tanzanian coast where villagers educate policy makers through video. ." in *Paper prepared for the IDRC/SIDA workshop on Environmental Education in Eastern and Southern Africa*. Nairobi, 3-7 novembre 2007.

—. 2000. "Questions and answers about participatory video." *Forests, Trees and People Newsletter* 40/41.

—. 2000a. "Participatory video and PRA in development planning." *Forests, Trees and People Newsletter* Uppsala.

—. 2000b. "Questions and answers about participatory video." *Forests, Trees and People Newsletter* 40/41.

—. 2006. "Camcorders, cassava and crude." *ICTUpdate* Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA) ACP–EU.

Johansson, Lars and D. R. de Waal. 1997. "Giving people a voice rather than a message." *Participatory Learning and Action Notes* IIED/IDS, London.

Johansson, Lars and Verena Knippel. 1999. "Stonetown Baraza, Participatory TV and Community-Based Rehabilitation in Zanzibar." *AKTC* Geneva.

Jones, D. B. 1981. *Movies and memoranda : an interpretative history of the National Film Board of Canada*. Ottawa: Canadian Film Institute.

Jones, Stacey Holman. 1994. "Autoethnography: Making the Personal Political." in *Handbook of Qualitative Research*, edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage.

Kalbfleisch, Pamela. 2003. "Communication Yearbook." Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Kapeliouk, Amnon. 2004. *Arafat, l'irriducibile*. Milano: Ponte alle Grazie.

Katz, Elihu; and Paul Lazarsfeld. 1955. *Personal Influence: the Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. New York: Free Press.

Kawaya, Jennifer. 1994. "Process video: Self-Reference and Social Change." in *Women in grassroots communication: furthering the social change*, edited by P. Riaño. Thousand Oaks, CA: Sage.

Khosrokhavar, Farhad. 2002. *Les Nouveaux Martyrs d'Allah*. Paris: Flammarion.

Kouchner, Bernard. 1991. *Le malheur des autres*, Edited by Anonymous. Paris: Odile Jacob.

Kuhn, Thomas. 1979. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi.

—. 1987. "What are scientific revolutions?" in *The probabilistic revolution, Vol. 1: Ideas in history*, edited by L. Kruger, J. L. Daston, and M. Heidelberger. Cambridge, MA: MIT Press.

Kuttab, Daoud. 2003. "La narrazione del conflitto israeliano-palestinese nelle televisioni arabe e occidentali." Pp. 129-132 in *Schermi di guerra. Le responsabilità della comunicazione audiovisiva*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

Lalli, Pina. 1988. *L'altra medicina e i suoi malati. Un indagine nel sociale delle pratiche di cura alternative*. Bologna: Clueb.

Lanzara, Giovan Francesco. 1993. *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*. Bologna: Il Mulino.

Lazarsfeld, Paul. 1951. "Communication Research and the Social Psychologist." Pp. 218-273 in *Current Trends in Social Psychology*, edited by W. Dennis Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Lazarsfeld, Paul;, B.; Berelson, and Gaudet. H. 1944. *The people's choice: How the Voter Makes Up his Mind in a Presidential Campaign*

. New York: Columbia University Press.

Levin, G. Roy. 1971. *Documentary Explorations. 15 interviews with Film-Makers*. New York: Doubleday & Co.

Lilienfeld, S.O. 2007. "Psychological treatments that cause harm." *Perspective on Psychological Science*:53-70.

Lipovetsky, Gilles. 1992. *Le crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard.

Lippmann, Walter. 1999. *L' opinione pubblica*. Roma: Donzelli.

Lotman, Jurij. 1985. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.

Lovink, David Garcia e Geert. 2002. "L'Abc del media tattici." Pp. 11-29 in *Media Activism: Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, edited by M. Pasquinelli. Roma: DeriveApprodi.

Luhmann, Niklas. 2006. *Osservazioni sul moderno*. Roma: Armando.

Lull, James. 1988. *World Families Watching Television*. London: Sage.

—. 1990. *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. London: Routledge.

Lunch, Chris. 2004. "Participatory Video: Rural People Document their Knowledge and Innovations." *IK Notes, The World Bank Group*.

Lunch, Nick and Chris Lunch. 2006. *Insight into participatory video*. Oxford: Insight.

Mac Dougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Maccoby, Michael. 1971. "Review: Literacy for the Favelas." *Science (new series)* 172:671-673.

MacDougall, David. 1975. "Beyond Observational Cinema." Pp. 109-124 in *Pinciples of Visual Anthropology*, edited by P. Hockins. Paris & The Hague: Mouton.

MacIntyre, Alasdair. 2007. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*. Roma: Armando.

MacLeod, Paul. 2004. "Participatory Filmmaking and Video - building on the legacy of

the Fogo Process." in *Symposium on Communication for Social and Environmental Change*, vol. University of Guelph. University of Guelph.

Malinowski, Bronislaw. 2004. *Argonauti nel Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva.* Torino: Bollati Boringhieri.

Mancuso, Vincenzo. 2006. "L'immagine è della massa." Pp. 179-185 in *Il film documentario nell'era digitale*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

Mann, Hyung Hur. 2006. "Empowerment in terms of theoretical perspectives: Exploring a typology of the process and components across disciplines." *Journal of Community Psychology* 34:523-540.

Marcon, Giulio. 2002. *Le ambiguità degli aiuti umanitari. Indagine critica sul Terzo settore.* Milano: Feltrinelli.

Marsolais, Gilles. 1974. *L'aventure du cinéma direct.* Paris: Seghers.

Marx, Karl. 2007. *Sulla questione ebraica.* Milano: Bompiani.

Masoni, Tullio; and Paolo Vecchi. 2000a. "Cinenotizie in poesia ed in prosa." Torino: Lindau.

—. 2000b. "Zavattini o dell'incompiutezza. L'esperienza dei cinegiornali liberi." Pp. 14-23 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

Matera, Vincenzo. 1996. *Raccontare gli altri. Lo sguardo e la scrittura nei libri di viaggio e nella letteratura etnografica.* Lecce: Argo.

Mattingly, C. . 1991. "Narrative reflections on practical actions: Two learning experiments in reflective storytelling." Pp. 235-257 in *The reflective turn: Case studies in and on educational practice*, edited by D. A. Schön. New York: teachers College Press.

Mattoni, Alice. 2009. "Tra consenso e conflitto. Pratiche mediali nei movimenti italiani contro la precarietà del lavoro." *Partecipazione e Conflitto.*

McKay, Marjorie. 1964. *History of the National Film Board of Canada.* Montreal: National Film Board of Canada.

Mead, George Herbert. 1934. *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist.* Chicago: Chicago University Press.

Medici, Antonio. 2000. "Schede dei cinegiornali." Pp. 133-142 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

—. 2003. "Zavattini, il codice binario e il video-attivismo." in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Mehl, D. 1996. *La Télévision de l'intimité*. Paris: Seuil.

Melucci, Alberto. 1984. *Altri codici*. Bologna: Il mulino.

—. 1991. *Il gioco dell'io*. Milano: Feltrinelli.

—. 1998. "Metodi qualitativi e ricerca rifflessiva." Pp. 295-317 in *Verso una sociologia riflessiva. ricerca qualitativa e cultura*, edited by A. Melucci. Bologna: Il Mulino.

Mesnard, Philippe. 2004. *Attualità della vittima, La rappresentazione umanitaria della sofferenza.* Verona: Ombre Corte.

Meyrowitz, Joshua. 1995. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*. Bologna: Baskerville.

Michaud, Yves. 2003. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stock.

Miles, Hugh. 2005. *Al-Jazeera: The Inside Story of the Arab News Channel that is Challenging the West*: Groove Press.

Mill, John Stuart. 1991. *Saggio sulla libertà*. Milano: Il Saggiatore.

MinLav, Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali. 2004. "Progettare con metodo." *http://www.equalitalia.it/Documenti/Guida%20per%20la%20progettazione.doc*.

Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.

Molony, Tegan, Zeze Zonie, and Lauren Goodsmith. 2007. "Through Our Eyes: Participatory Video in West Africa." *Forced Migration Review* 27:37-38.

Montesperelli, Paolo. 1988. *L' intervista ermeneutica*. Milano: FrancoAngeli.

Moores, Shaun. 1998. *Il consumo dei media – un approccio etnografico*. Bologna: Il Mulino.

Morandi, Emanuele. 1999. ""Vita activa": l'azione come antropofania in Hannah Arendt." in *Teorie sociologiche dell'azione*, edited by S. Belardinelli. Bologna: il Mulino.

Morin, Edgar. 1963. *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*. Bologna: Il Mulino.

Morley, David. 1980. *The "Nationwide" audience. Structure and Decoding*. London: BFI.

—. 1981. "Interpreting Television: A Case Study." *U203 Popular Culture* 12:40-68.

—. 1986. *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia.

Morris, Benny. 2001. *Vittime*. Milano: Rizzoli.

Moscovici, Serge. 1981. *Psicologia delle minoranze attive*. Torino: Boringhieri.

Muzzi, Caterina; Ortolani, Claudia. 2003. "Le mappe cognitive come strumeto di analisi delle "distanze cognitive" nelprocesso decisionale." *Studi Organizzativi*.

Nathanials, N. Q. 2006. "Implementation of Cocoa IPM in West Africa.Participatory Video. A guide to getting started " CABI.

Nawafeth, Youth Forum. 2005. "Social Life in Biddu Village, Palestine: Between Segregation and Unemployment." Nawafeth Youth Forum.

Nelson, Joyce. 1988. *The colonized eye: Rethinking the Grierson legend*. Toronto: Between the Lines.

Nepoti, Roberto. 1978. *La poetica degli eroi*, Edited by Anonymous. Bologna\: Parma\.

—. 1988. *Storia del documentario*, Edited by Anonymous. Bologna\: Patron\.

—. 2004. *L' illusione filmica*. Torino: Utet.

Nevins, Allan; and Henry Commager. 1980 (I° ed. 1947). *Storia degli Stati Uniti*. Torino: Einaudi.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* Indianapolis: Indiana University Press.

—. 2006. *Introduzione al documentario.* Milano: Il Castoro.

Nick Lunch and Chris Lunch. 2006. *Insight into participatory video.* Oxford: Insight.

Noelle Neumann, Elizabeth. 1981. "Mass Media and Social Change in Developed Societies." Pp. 137-165 in *Manss Media and Social Change*, edited by E. Katz and T. Szecsko. London: Sage.

Novak, M. 1975. "“Story” and experience." Pp. 175-197 in *Religion as story*, edited by J. B. Wiggins. Lanham, MD: University Press of America.

O'Neil, Patrick. 1998. "Democratization and Mass Communication: What Is the Link." Pp. 1-20 in *Communicating Democracy: The Media and Political Transitions*, edited by P. O'Neil. London: Lynne Rienner.

Odutola, Kole Ade. 2003. "Participatory use of Video: A case study of community involvement in story construction." *Global Media Journal* 2.

Okahashi, Patricia. 1998. "Helping People with Developmental Disabilities Learn about and Use Alberta Human Rights Laws." *Rehabilitation Review* 9:http://www.vrri.org/Research/Rehabilitation-Review/Volume-9-No.-3-March-1998.html.

—. 2000. "The potential of Participatory Video." *Rehabilitation Review* 11:1-4.

Olmos, Gonzalo; and Marcelo Ramella. 2005. "Participant Authored Audiovisual Stories (PAAS): Giving the Camera Away or giving the camera a way?" *Papers in Social Research methods, qualitative series* London School of Economics.

Paicheler, Geneviéve. 2005. "Les associations de lutte contre le SIDA eta la communication publique: une influence minoritaire." *Hermes*:103-109.

Palestinian Statistics, Central Bureau of. 1997. "Communities Survey in Ramallah and El-Bireh Governatorate." Palestinian Authority, Ramallah.

—. 2006. "Census FInal Results –Summary (Population, Housing , Buildings & Establishments) Jerusalem Governorate." Palestinian Authority.

—. 2007. "Violence Against Women in Palestinian Society (Domestic Violence Survey 2005/2006)." Palestinian Authority.

Pandini, Silvia. 2001. *L'insostenibile cooperazione. Il caso di Pec-Peja*. Rovereto: Osservatorio sui Balcani.

Park, Robert. 1955. *Society, Collective Behaviour, News and Opinion. Sociology and Modern Society.* New York: The Free Press.

Pasolini, Pierpaolo. 1975. *Scritti Corsari.* Milano: Garzanti.

Pasquali F., Sorice M. 2005. "Gli altri media. Ricerca nazionale sui media non-mainstream,." Milano: Vita & Pensiero.

Pasquinelli, Matteo. 2002. "Media Activism: Strategie e pratiche della comunicazione indipendente." Roma: DeriveApprodi.

Paulston, Rolland. 1992. "Review: Ways of seeing Education and Social Change in Latin America: Phonomonographic Perspective." *Latin American Research review* 27:177-202.

Pellai, Alberto;, Valentina; Rinaldin, and Tamborini Barbara. 2002. *Educazione tra pari: manuale teorico-pratico di empowered peer education [Peer education: theorical and practical handbook for an empowered peer education]*. Trento: Erikson.

Pennaccini, Cecilia. 2005. *Filmare le culture.* Roma: Carocci.

Perniola, Ivelise. 2003. "Il cinema dicotomico." Pp. 215-229 in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Petit, Jean-Luc. 1990. "L'action intentionnelle." *Raisons Pratiques*:71-84.

Petitto, Giuseppe. 2006. "Dalla valvola al processore." Pp. 269-279 in *Il film documentario nell'era digitale*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

Philo, Greg and Mike Berry. 2004. *Bad News from Israel.* London: Pluto Press.

Piccardo, Claudia; Benozzo, Angelo. 1996. *Etnografia organizzativa. Una proposta di metodo per l'analisi delle organizzazioni come culture.* Milano: Raffaello Cortina.

Piccinini, Carlotta. 2007. "Il video partecipativo come pratica interculturale [Participatory video as intercultural practice]." Tesi di Laurea in Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica, Università di Bologna, Bologna.

Pick, D. 1997. "Dictatorship vs. Developing Democracy: The case of the Palestinian Press."

Pike, Kenneth. 1967. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior.* Den Haag: Moutin.

Pink, Sarah. 2004. "S. White (ed.) Participatory video: Images that Transform and Empower (review)." *European Journal of Communication* 19:411-412.

Potter, James. 2005. *Media Literacy*. London: Sage.

Privitera, Walter. 1996. *Il luogo della critica. Per leggere Habermas*. Catanzaro: Rubbettino.

Protz, M. 1989. *Seeing and Showing Ourselves: A Guide to Use Small Format Videotapes as a Participatory Tool for Development*. New Dehli: Iona Enterprises.

Pryluck, Calvin. 1988. "Ultimately We Are All Outsiders." Pp. 255-68 in *New Challenges for Documentary*, edited by A. Rosenthal. Los Angeles: University of California Press.

Quadri, Jacopo. 2003. "Il montaggio delle attenzioni." Pp. 313-320 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Quarry, Wendy. 1984. "The Fogo Process: An Interview with Don Snowden." *Interactions* 2:28-63.

—. 1994. "The Fogo Process: An Experiment in Participatory Communication." University of Guelph.

Quéré, Luc. 1990. "Agir dans l'espace public. L'intentionnalité des actions comme phénomène social." *Raisons Pratiques*:85-112.

Quoss, Bernita. 1992. "Teaching Family Policy Through Advocacy and Empowerment." *Family Relation* 41:39-43.

Ragin, Charles C. 1992. " “Casing” and the process of social inquiry." Pp. 217-226 in *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*, edited by C. C. ragin and H.

S. Becker. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Ranci, Costanzo. 1998. "Relazioni difficili. L'interazione fra ricercatore ed attore sociale [Difcult relationships. The interacion between researcher and social actor]." Pp. 33-54 in *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura [Towards a reflexive sociology. Qualitative research and culture]*, edited by A. Melucci. Bologna: Il Mulino.

Ranulf, Svend. 1938. *Moral Indignation and Midde Class Psychology. A Sociological Study.* Copenhagen: Levin & Munskgaard.

Rappaport, J;. 1986. "In praise of paradox. A social policy of empowerment over prevention." in *Redefining Social Problems*, edited by E. Seidman and J. Rappaport. New York: Plenum Press.

Rastello, Luca. 1998. *La guerra in casa*. Torino: Einaudi.

Recalcati, Massimo. 1996. *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud.* Milano: Bruno Mondadori.

Reed-Danahay, Deborah. 1997. *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social.* Oxford (UK) / New York: Berg.

Reynhart, Tanya. 2006. *The Road Map to Nowhere: Israel/Palestine Since 2003*. London - New York: Verso.

Riaño, Pilar. 1994. "Women in grassroots communications: furthering the social change." Thousand Oaks, CA: Sage.

Rickman, Noel. 1998. "Looking before and after: refugees and Asylum Seekers in the west." in *Rethinking the trauma of war*, edited by P. P. Bracken, C.: Free Association Books.

Ricolfi, Luca. 1997. *La ricerca qualitativa.* Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Rieff, David. 2002. "Humanitarianism in Crisis." *Foreign Affairs* 81.

—. 2003. *Un giaciglio per la notte. Il paradosso umanitario*, Edited by Anonymous. Roma: Carocci.

—. 2007. *Sulla punta del fucile. Sogni democratici e intervento armato.* Roma: Fusi orari.

Robertson, Clive and Jackie Shaw. 1997. *Participatory Video: A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Developmental Work*. London: Routledge.

Rodrìguez, Clementia. 1994. "A Process of Identity Deconstruction: LAtin American Women producing Video Stories." in *Women in grassroots communications: furthering the social change*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Rondolino, Gianni; and Dario Tomasi. 1995. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi.* Torino: UTET.

Rony Brauman, Renè Backman 1996. *Les medias et l'Humanitaire*. paris: CFPJ.

Rosaldo, Renato. 1986. "From the door of his tent: the fieldworker and the inquisitor." in *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, edited by J. M. G. E. Clifford. Berkeley, CA: University of California Press.

Rose, Kalima. 1992. *Where women are leaders: The SEWA movement in India*. New Dehli: Vistaar Publications.

Rosenthal, Alan. 1980. *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*. Los Angeles: University of California Press.

Rouch, Jean. 1988. *Il cinema del contatto [Contact cinema]*. Roma: Bulzoni.

Ruby, Jay. 1975. "In an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" *Studies in the anthropology of visual communication* 2:104-111.

—. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: Chicago University Press.

—. 2005. "Jean Rouch: hidden and revealed." *American Anthropologist* 107:111-112.

Rufin, Jean-Claude. 1993. *La piège humanitaire*. Paris: Hachette.

—. 2001. *L'aventure humanitaire*. Paris: Gallimard.

Rugh, William. 1987. *The Arab Press: News Media and Political Process in the Arab World*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Said, Edward W. 1995. *La questione palestinese. La tragedia di essere vittime delle vittime*. Roma:

Gamberetti.

Sakr, Naomi. 2001. *Satellite Realms: Transnational Television, Globalization and the Middle East.* New York and London: Taurus.

Satheesh, P. V. 2002a, "Participation and Beyond: Handing Over the Camera", Retrieved 07.12, 2006 (www.ddsindia.com/www.ppvideo.htm).

—. 2002b. *Participation and Beyond: Handing Over the Camera*, Edited by Anonymous. Hyderabad: Deccan Development Society.

Schiavone, Gianfranco. 2004. "La difficile strada del diritto d'asilo in Italia. Riflessioni sulle novità della L 189/02 ("Bossi-Fini") in materia di diritto d'asilo." in *CPT. Né qui né altrove. I luoghi della sospensione del diritto. Atti del Convegno. Lecce, 25/26 aprile 2003*, edited by R. a. De Luca, Maria Rosaria. San Cesario (Lecce): Manni Editore.

Schutz, Alfred. 1979. *Saggi sociologici.* Torino: UTET.

Schwartz, Howard; and Jerry Jacobs. 1979. *Sociologia qualitativa: un metodo nella follia.* Bologna: Il Mulino.

Sclavi, Marianella. 2003. *Arte di Ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte.* Milano: Bruno Mondadori.

—. 2005. *A una spanna da terra. Una giornata di scuola negli Stati Uniti e in Italia e i fondamenti di una metodologia umoristica.* Milano: Bruno Mondadori.

Scott, Robert B. 2002. "Principles of Participatory Communication in Practice:The Saint John Project." *IDSNet.*

Segre, Andrea. 2005. "Raccontare la sofferenza. Le pratiche comunicative in tre diversi tipi di produzioni audiovisive che narrano il dolore a distanza." Dottorato in Sociologia: Processi Comunicativi e interculturali nella sfera pubblica, Università di Padova - Università di Bologna, Padova.

Setchell, Catherine. 2006. "Empowering Communities Through Participatory Video - an interview with Nick Lunch." *The Sharing Circle* 7:Primavera/Estate 2006.

Sider, Gerald M. 1986. *Culture and Class in Anthropology and History: a Newfoundland Illustration*. New Yoork: Cambridge Univeristy Press.

Silverman, David 2002. *Come fare ricerca qualitativa*. Roma: Carocci.

Simmel, Georg. 1989. *Sociologia*. Milano: Comunità.

Smythe, David. 1981. *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness and Canada*. Norwood, NJ: Ablex.

Snowden, Donald. 1983. "Eyes see; ears hear." Memorial University, St. John, Newfoundland, Canada.

Sossi, Federica. 2000. *Autobiografie negate – immigrati nei lager del presente*. Roma: Manifestolibri.

Speltini, Giuseppina; Palmonari, Augusto. 1999. *I gruppi sociali*. Bologna: Il Mulino.

Spreizer, Gretchen;. 1996. "Social Structural Characteristics of Psychological Empowerment." *The Academy of Management Journal* 39:483-504.

Starobinski, Jean. 1975. *L'occhio vivente: saggi su Corneille, Racine, Rousseu, Stendhal,Freud*. Torino: Einaudi.

Steinbruner, J.D. 1974. *The Cybernetic Theory of Decision. New Dimension of Political Analysis*. Princeton (NJ): Princeton university Press.

Stella, Renato. 1999. *Box Populi. Il sapere ed il fare della neotelevisione*. Roma: Donzelli.

Stern, Steve. 2006. *Battling for hearts and minds: memory's struggles in Pinochet' Chile, 1973-1988*. Durham: Duke University Press.

Stoller, Paul. 2005. "The Work Must Go On: A Tribute to Jean Rouch." *American Anthropologist* 107:122-126.

Stuart, Sara. 1989. "Access to Media: Placing Video in the Hands of People." *Media Developement* 36:42-45.

—. 2002. "Camcorders in Activists' Hand. Tools for change." *techsoup.org*.

Tarozzi, Alberto;, Wolfgang; Sachs, and Marco Giovagnoli. 2004. *Dizionario dello sviluppo*. Torino: Ega.

Taylor, L. 1998. "Introduzione." in *Transcultural Cinema*, edited by D. Mac Dougall. Princeton: Princeton University Press.

Thede, Nancy; Ambrosi, Alain. 1991. *Video the changing world*. Montreal: Black Rose Books.

Thompson, John B. 1995. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.

—. 1998. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*. Bologna: Il Mulino.

Tocqueville, Alexis de. 1992. *La democrazia in America*. Milano: Rizzoli.

Tommasoli, Massimo. 2001. *Lo sviluppo partecipativo. Analisi sociale e logiche di pianificazione*. Roma: Carocci.

Touraine, Alain. 1993. *Critica della modernità*. Milano: Il Saggiatore.

Tranfaglia, Nicola. 1999. "Prefazione." in *L'opinione pubblica*, edited by Donzelli. Roma.

Trasher, F.M. et al. 1927. *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.

Triulzi, Alessandro. 2005. "Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo." Napoli: L'Ancora del Mediterraneo.

Turner, Terence. 1992. "Defiant Images: the Kayapo Appropriation on Video." *Anthropology Today* 8:5-16.

Turner, Victor. 1986. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.

U.C.C., (Unità di Cooperazione Creativa). 2003. "Catalogo."

University, John Hopkins. 2002. "Nutritional Assessment of the West Bank and Gaza Strip." Jerusalem.

Vertov, Dziga. 1972. "L'amour pour l'"homme vivant"." *Cahiers du Cinéma*:58-63.

Wagner, J. 1979. "Images of Information. Still Photography in the Social Sciences."

london: Sage.

Waltz, Mitzi. 2005. *Alternative and Activist Media*. New York: Columbia University Press.

Walzer, Michael. 1987. *Sfere di giustizia*. Milano: Feltrinelli.

Weber, Max. 1983. "L'etica protestante e lo spirito del capitalismo " in *Sociologia della Religione*, edited by M. Weber. Torino: Comunità.

White, Jerry. 2006a. *The Cinema of Canada*. London: Wallflower Press.

—. 2006b. "The Winds of Fogo." Pp. 73-79 in *The Cinema of Canada*, edited by J. White. London: Wallflower Press.

White, Shirley A.;. 2003. *Participatory Video: Images That Transform and Empower*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Wievorka, Michael. 1993. *Lo spazio del razzismo*. Milano: Il Saggiatore.

Williamson, Anthony. 1973. "The Fogo process. User-oriented communication systems and social development. The Canadian experience." in *UNESCO meeting on the planning and management of new communication systems*. Paris.

—. 1991. "The Fogo Process: Development Support Communications in Canada and the Developing World." in *Communication in Development*, edited by F. Casmir. Norwood, N.J.: Ablex.

Winston, Brian. 2000a. *Calimig the real: the Griersonian Documentary*. London: British Film Institute.

—. 2000b. *Lies, Damn Lies and Documentariers*. London: British Film Institute.

Wolcott, Harry. 1990. *Writing Up Qualitative Research*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Wolf, Mauro. 1985. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milano: Bompiani.

—. 1992. *Gli effetti sociali dei media*. Milano: Bompiani.

Worth, Sol. 1969. "The Development of a Semiotic of Film." *Semiotica* 1:282-321.

—. 1980. "Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication." *Studies in Visual Communication* 6:15-22.

Worth, Sol and John Adair. 1972. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington / London: Indiana University Press.

Worth, Sol; and John Adair. 1970. "Navajo Filmmakers." *American Anthropologist* 72:9-34.

wu-ming. 2002. *Esta revoluciòn non tiene rostro: escritos sobre catàstrofes, literatura, mitopiesis.* Guadalajara: Acuarela Editorial.

Yin, Robert. 2002. *Case Study Research. Design and Methods.* . London-Dehli-Thousand Oaks: Sage.

zaLab, Aut. Coll. ;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2006. "Zavattini digitale: dai cinegiornali liberi al video partecipativo." *Quaderni del CSCI, IIC, Barcelona* 2.

zaLab, Aut. Coll.;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2007. "Gli occhi non accreditati." Pp. 123-135 in *Lavorare con la diversità culturale*, edited by A. Surian. Trento: Eriksson.

Zavattini, Cesare. 1940. "I sogni migliori." *Cinema.*

—. 1952. "Alcune idee sul cinema." *Rivista del cinema italiano*:77-97.

—. 1983. *La Veritàaaa (sceneggiatura desunta)*. Milano: Bompiani.

—. 2001. *Opere. 1931-1986*. Milano: Bompiani.

—. 2002. *Opere. Cinema: Diario cinematografico, Neorealismo ecc*. Milano: Bompiani.

Zolo, Danilo. 2000. *Chi dice umanità. Guerra, diritto e ordine globale.* Torino: Einaudi.

Bibliografia per argomento

ratio

La divisione per argomenti della letteratura qui riportata è stata condotta in ragione delle esigenze della tesi, dei punti di interesse in ragione dell'argomento trattato. Solo in questo modo, è possible giustificare la compresenza di categorie generalissime (una per tutte, "psicologia, psicologia sociale, psicanalisi") e di altre particolarmente specialistiche (per esempio, quella che raccoglie tutti i contributi dedicati al Fogo Process all'interno del campo del Video Partecipativo).

Dopo ogni argomento, nell'indice e nel testo, viene riportato il numero delle occorrenze.

La distribuzione delle fonti per argomenti mantiene, evidentemente, una componenente di arbitrarietà.

alia (12)

Adams, John. 1851. "Discourses on Davila." in *Works, vol. VII*, edited by J. Adams. Boston.

Barile, Nello. 2004. *Fenomenologia del consumo globale*. Roma: Edizioni Interculturali.

Bolton, Ralph. 1995. "Tricks, friends and lovers: Erotic encounters in the field." Pp. 140-167 in *Taboo*, edited by D. K. M. Wilson. London: Routledge.

Hochschild, Adam. 2001. *Gli spettri del Congo*. Milano: Rizzoli.

Lalli, Pina. 1988. *L'altra medicina e i suoi malati. Un indagine nel sociale delle pratiche di cura alternative*. Bologna: Clueb.

Nevins, Allan; and Henry Commager. 1980 (I° ed. 1947). *Storia degli Stati Uniti*. Torino: Einaudi.

Novak, M. 1975. "“Story” and experience." Pp. 175-197 in *Religion as story*, edited by J. B. Wiggins. Lanham, MD: University Press of America.

Rigatti, Emilio. 2003. *minima pedalia*. Portogruaro: Ediciclo Editore.

Smythe, David. 1981. *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness and Canada*. Norwood, NJ: Ablex.

antropologia (23)

Augè, Marc. 1986. *Un éthnologue dans le metrò*. Paris: Hachette.

—. 1994. *non luoghi - per un antropologia della surmodernità*. Milano: Editrice A, sezione Eleuthera.

Bateson, Gregory. 1988. *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*. Torino: Einaudi.

Bauman, Zygmund. 2000. *Modernità liquida*. Roma - Bari: Laterza.

Callari Galli, Matilde. 1993. *Antropologia culturale e processi educativi*. Firenze: La nuova Italia.

Clifford, James. 1993. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Collier, John; and Malcom Collier. 1986. *Visual Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

de Heutsch, Luc. 1962. *Cinéma et Sciences Sociales*. Paris: UNESCO.

Fabietti, Ugo. 1999. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma, Bari: Laterza.

Geertz, Clifford. 1973. " Deep play: Notes on the Balinese cockfight." Pp. 412-453 in *The Interpretation of Cultures: selected essays*, edited by C. Geertz. New York: Basic Books.

—. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.

—. 1998. *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino.

Grimshaw, A. 2001. *The Ethnographer's Eye. Way of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heider, Karl. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Herskovits, Melville. 1948. *Man and His Work*. New York: Knopf.

Mac Dougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

MacDougall, David. 1975. "Beyond Observational Cinema." Pp. 109-124 in *Pinciples of Visual Anthropology*, edited by P. Hockins. Paris & The Hague: Mouton.

Malinowski, Bronislaw. 2004. *Argonauti nel Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva.* Torino: Bollati Boringhieri.

Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the world system: the emergente of multi-situed ethnography." *Annual Review of Anthropology*:95-117.

Piccardo, Claudia; Benozzo, Angelo. 1996. *Etnografia organizzativa. Una proposta di metodo per l'analisi delle organizzazioni come culture*. Milano: Raffaello Cortina.

Spinler, George and Lorie Hammond. 2006. "Innovations in Educational Ethnography. Theory, Methods and Results." London: Routledge.

Turner, Victor. 1986. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.

Weinberger, Eliot. 1992. "The Camera People." *Transition*:24-54.

antropologia, visuale *(26)*

Artoni, Ambrogio. 2001. *Documentario e film etnografico*. Roma: Bulzoni.

Banks, Marcus and Howard Morphy. 1997. "Rethinking Visual Anthropology." New Haven and London: Yale University Press.

Bateson, Gregory and Margaret Mead. 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.

Canevacci, Massimo. 1991. *Antopologia della comunicazione visuale*. Roma: Meltemi.

Carpenter, E. 1972. *Oh, what a blow that phanton gave me!* New York: Holt, Rinehart & Winston.

Chalfen, Richard. 1981. "A Sociovidistic Approach to Children's Filmmaking: The Philadelphia project." *Studies in Visual Communication* 7:2-32.

Chiozzi, Paolo. 1993. *Manuale di Antropologia Visuale*. Milano: Unicopli.

Goldschmidt, Walter. 1972. "Ethnographic Film: Definition and Exegesis." *PIEF Newsletter* 3:1-3.

Hurworth, Rosalind. 2003. "Photo-Interviewing for research." *Social Research Update*:1-7.

Jackson, John. 2004. "An Ethnographic Filmflam: Giving Gifts, Doing Research, and Videotaping the Native Subject/Object." *American Anthropologist* 106:32-42.

Marano, Francesco. 2007. *Il film etnografico in Italia*. Bari: Pagina.

Mead, Margaret and Gregory Bateson. 1977. "On to use of the camera in anthropology." *Studies in the anthropology of visual communication* 4:78-80.

Pennaccini, Cecilia. 2005. *Filmare le culture*. Roma: Carocci.

Pink, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.

Rouch, Jean. 1988. *Il cinema del contatto [Contact cinema]*. Roma: Bulzoni.

Ruby, Jay. 1975. "In an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" *Studies in the anthropology of visual communication* 2:104-111.

—. 1992. "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological Documentary Dilemma. (reexamination of the social role of documentary filmmakers) " *Journal of Film and Video* 44:42-67.

—. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: Chicago University Press.

—. 2005. "Jean Rouch: hidden and revealed." *American Anthropologist* 107:111-112.

Russel, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press.

Stoller, Paul. 2005. "The Work Must Go On: A Tribute to Jean Rouch." *American Anthropologist* 107:122-126.

Turner, Terence. 1992. "Defiant Images: the Kayapo Appropriation on Video." *Anthropology Today* 8:5-16.

Worth, Sol. 1969. "The Development of a Semiotic of Film." *Semiotica* 1:282-321.

—. 1980. "Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication." *Studies in Visual Communication* 6:15-22.

Worth, Sol; and John Adair. 1970. "Navajo Filmmakers." *American Anthropologist* 72:9-34.

Worth, Sol and John Adair. 1972. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington / London: Indiana University Press.

comunicazione sociale (1)

Tamborini, Stefania. 1996. *Marketing e comunicazione sociale al servizio della società*. Milano: Editori di comunicazione.

cinema e film documentario (80)

AA.VV. 1998. *A proposito del film-documentario*. Roma: Archivio Audiovisivo Movimento Operaio.

—. 2006. "Catalogo del SolELuna doc fest." Palermo-Roma: SoleLuna.

Artoni, Ambrogio. 2001. *Documentario e film etnografico*. Roma: Bulzoni.

Ballantyne-Tree, Tanya. 1966. "The things I cannot change." Pp. 55. Canada: NCFB.

Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.

Barone, Dario. 2003. "Accesso vietato. (Un'anomalia italiana)." Pp. 19-29 in *L'idea docuementaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Battista, Emiliano. 1998. "Zavattini e l'altro cinema." Pp. 156-181 in *A proposito del film documentario*, edited by AAMOD. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

Bertozzi, Marco. 2003a. "Apologia dello sguardo inquieto." in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Bertozzi, Marco and Gianfranco Pannone. 2003. "L'idea documentaria - Altri sguardi dal cinema italiano." Torino: Lindau.

Casetti, Francesco. 1986. *Dentro lo sguardo*, Edited by Anonymous. Milano\: Bompiani\.

—. 1996. *Teorie del cinema*, Edited by Anonymous. Milano\: Bompiani\.

—. 2000. *L' occhio dello spettatore*, Edited by Anonymous. Milano\: I.S.U. Universita cattolica\.

Casetti, Francesco and Federico Di Chio. 1991. *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

—. 2001. *Analisi della televisione*, Edited by Anonymous. Milano\: Bompiani\.

Celati, Gianni and Sarah Hill. 2003. "Documentari imprevedibili come i sogni." Pp. 129-139 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Collizzolli, Stefano. 2003. "La visibilità dell'altro in un documentario sull'immigrazione [Visibility of the otherness in a documentary film about immigration]." Tesi di Laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Padova, Padova.

Colusso, Enrica. 2003. "La documentazione di uno sguardo." Pp. 67-76 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Comolli, Jean Louis. 1982. *Tecnica e ideologia*. Parma: Pratiche.

—. 1996. "De mere en filles." Paris: M.a.b. films France 3.

—. 1997. *Arret sur histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou.

—. 2006. *Vedere e potere - il cinema, il documentario e l'innocenza perduta, .* Milano: Donzelli.

Comolli, Jean Louis and Jean Michel Frodon. 2007. *Le cinema et la Shoah*. Paris: Cahiers du cinema.

Comolli, Jean Louis and Ginette Lavigne. 2003. "Jours de greve a Paris-nord." vol. Bry-sur-Marne : INA [etc.!\. 20 Cm\.

Costantino, Michela. 2005. "Educare al film. il piano nazionale per la promozione della didattice del linguaggio cinematoografico ed audiovisivo nella scuola." Milano: Franco Angeli.

Cresto-Dina, Carlo. 2003. "Sia lode al gabelliere." Pp. 263-273 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Cuccu, E; and A Sainati. 1987. *Il discorso del film*. Napoli: ESI.

Daney, Serge. 1993. *Devant la recrudescence des vols de sac à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*. Lyon: Aléas.

De Santi, Gualtiero. 2000. "L'orizzonte internazionale dei cinegiornali liberi." Pp. 59-67 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lidau.

Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 1985. *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio.

—. 1986. *Il Montaggio*. Venezia: Marsilio.

Freccia, Ilaria. 2003. "Una terra senza sentieri." Pp. 83-87 in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Gambetti, Giacomo. 1986. *Zavattini mago e tecnico*. Roma: Ente dello spettacolo.

—. 2000. "Migliaia di notti e di giorni." Pp. 39-57 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

Gary Evans, John Grierson & the National Film Board. 1984. *The Politics of Wartime Propaganda*. Toronto: University of Toronto press.

Gauthier, Guy. 2009. *Storia e pratiche del documentario*. Torino: Lindau.

Giannarelli, Ansano. 2006. "Il film documentario nell'era digitale." in *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*. Rroma: Eidesse.

Grierson, John. 1947. *Documentario e realtà*. Roma: Bianco e Nero Editore (CSC).

—. 1972. *Grierson on Documentary*, Edited by F. Hardy. New York: Praeger.

Guido Gili and Anna Lucia Natale. 1995. *Immagini di realtà – L'informazione d'attualità nella televisione pubblica e Privata (1988 - 1994*. Milano: Franco Angeli.

James, C. Rodney. 1977. *Film as a National Art: NFB of Canada and the Film Board Idea*. New Youk: Arno.

Jones, D. B. 1981. *Movies and memoranda : an interpretative history of the National Film Board of Canada*. Ottawa: Canadian Film Institute.

Leyda, Jay. 1960. *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. London: Allen & Unwin.

Mamber, Stephen. 1973. *Cinema Verité in America*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.

Mancuso, Vincenzo. 2006. "L'immagine è della massa." Pp. 179-185 in *Il film documentario nell'era digitale*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

Marsolais, Gilles. 1974. *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Seghers.

Masoni, Tullio; and Paolo Vecchi. 2000. "Cinenotizie in poesia ed in prosa." Torino: Lindau.

—. 2000. "Zavattini o dell'incompiutezza. L'esperienza dei cinegiornali liberi." Pp. 14-23 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

McKay, Marjorie. 1964. *History of the National Film Board of Canada*. Montreal: National Film Board of Canada.

Medici, Antonio. 2000. "Schede dei cinegiornali." Pp. 133-142 in *Cinenotizie in poesia e prosa*, edited by T. Masoni and P. Vecchi. Torino: Lindau.

—. 2003. "Zavattini, il codice binario e il video-attivismo." in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Nelson, Joyce. 1988. *The colonized eye: Rethinking the Grierson legend.* Toronto: Between the Lines.

Nepoti, Roberto. 1978. *La poetica degli eroi*, Edited by Anonymous. Bologna\: Parma\.

—. 1988. *Storia del documentario*, Edited by Anonymous. Bologna\: Patron\.

—. 2004. *L' illusione filmica.* Torino: Utet.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* Indianapolis: Indiana University Press.

—. 2006. *Introduzione al documentario.* Milano: Il Castoro.

Perniola, Ivelise. 2003. "Il cinema dicotomico." Pp. 215-229 in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, edited by M. Bertozzi and G. Pannone. Torino: Lindau.

Petitto, Giuseppe. 2006. "Dalla valvola al processore." Pp. 269-279 in *Il film documentario nell'era digitale*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

Pinna, Salvatore. 2002. *Uomini con la macchina da presa*, Edited by Anonymous. Cagliari\: Aipsa\.

Quadri, Jacopo. 2003. "Il montaggio delle attenzioni." Pp. 313-320 in *L'idea documentaria*, edited by M. Bertozzi. Torino: Lindau.

Rassegna del, Documentario and Tronto San Benedetto del. 2006. *13. Rassegna Del Documentario*, Edited by Anonymous. San Benedetto del Tronto\: Fondazione Libero Bizzarri\.

Rondolino, Gianni; and Dario Tomasi. 1995. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi.* Torino: UTET.

Rosaldo, Renato. 1986. "From the door of his tent: the fieldworker and the inquisitor." in *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, edited by J. M. G. E. Clifford. Berkeley, CA: University of California Press.

Rosenthal, Alan. 1980. *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making.* Los Angeles: University of California Press.

Segre, Andrea and Stefano Collizzolli. 2004. "Accettare caramelle dagli sconosciuti. Dialogo sopra un racconto della differenza." in *Oriente ed Occidente. scontro fra civiltà?*, edited by M. R. Spena. Roma: Aracne.

Sussex, Elisabeth. 1975. *The Rise and Fall of British Documentary.* Berkeley: University of California Press.

Taylor, L. 1998. "Introduzione." in *Transcultural Cinema*, edited by D. Mac Dougall. Princeton: Princeton University Press.

Tomasi, Dario. 2004. *Lezioni di regia.* Torino: UTET.

Vertov, Dziga. 1972. "L'amour pour l'"homme vivant"." *Cahiers du Cinéma*:58-63.

White, Jerry. 2006. *The Cinema of Canada.* London: Wallflower Press.

—. 2006. "The Winds of Fogo." Pp. 73-79 in *The Cinema of Canada*, edited by J. White. London: Wallflower Press.

Williamson, Anthony. 1991. "The Fogo Process: Development Support Communications in Canada and the Developing World." in *Communication in Development*, edited by F. Casmir. Norwood, N.J.: Ablex.

Winston, Brian. 1995. *Claimig the real: the Griersonian Documentary*. London: British Film Institute.

—. 2000. *Lies, Damn Lies and Documentariers*. London: British Film Institute.

Zavattini, Cesare. 1940. "I sogni migliori." *Cinema*.

—. 1952. "Alcune idee sul cinema." *Rivista del cinema italiano*:77-97.

—. 1983. *La Veritàaaa (sceneggiatura desunta)*. Milano: Bompiani.

—. 2001. *Opere. 1931-1986*. Milano: Bompiani.

—. 2002. *Opere. Cinema: Diario cinematografico, Neorealismo ecc*. Milano: Bompiani.

cooperazione internazionale e sviluppo (23)

Boltanski, Luc. 2000. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*. Milano: Cortina.

Brauman, Rony. 1996. *Humanitaire: le dilemme*. Paris: Les Editions Textuel.

—. 1998. *Humanitaire: le dilemme*. Paris: Les Editions Textuel.

de Waal, Alex. 1997. *Famine Crises: Politics and the Disaster of Relief Industry in Africa*. London-Oxford: African Rights and the International African Institute.

Deriu, Marco. 2001. *L'illusione umanitaria*. Parma: EMI.

Gambino, Antonio. 2001. *L'Imperialismo dei diritti umani. Caos o giustizia nella società globale*. Roma: Editori Riuniti.

Hours, Bertrand. 1999. *L'ideologia umanitaria. Lo spettacolo dell'alterità perduta*. Torino.

Ignatieff, Michael. 1998. *The warrior's honour: Ethnic war and the modern conscience*. New York: Metropolitan Books.

—. 2001. *Human Rights as Politics and Idolatry*. Princeton: Princeton University Press.

Johansson, Lars. 1995. "Reforming donor driven projects and state bureaucracies through PRA." *Forests, Trees and People Newsletter*:59-63.

Kouchner, Bernard. 1991. *Le malheur des autres*, Edited by Anonymous. Paris: Odile Jacob.

Marcon, Giulio. 2002. *Le ambiguità degli aiuti umanitari. Indagine critica sul Terzo settore*. Milano: Feltrinelli.

Mesnard, Philippe. 2004. *Attualità della vittima, La rappresentazione umanitaria della sofferenza*. Verona: Ombre Corte.

Pandini, Silvia. 2001. *L'insostenibile cooperazione. Il caso di Pec-Peja*. Rovereto: Osservatorio sui Balcani.

Rastello, Luca. 1998. *La guerra in casa*. Torino: Einaudi.

Rieff, David. 2002. "Humanitarianism in Crisis." *Foreign Affairs* 81.

—. 2003. *Un giaciglio per la notte. Il paradosso umanitario*, Edited by Anonymous. Roma: Carocci.

—. 2007. *Sulla punta del fucile. Sogni democratici e intervento armato*. Roma: Fusi orari.

Rony Brauman, Renè Backman 1996. *Les medias et l'Humanitaire*. paris: CFPJ.

Rufin, Jean-Claude. 1993. *La piège humanitaire*. Paris: Hachette.

—. 2001. *L'aventure humanitaire*. Paris: Gallimard.

Tarozzi, Alberto;, Wolfgang; Sachs, and Marco Giovagnoli. 2004. *Dizionario dello sviluppo*. Torino: Ega.

Zolo, Danilo. 2000. *Chi dice umanità. Guerra, diritto e ordine globale*. Torino: Einaudi.

cooperazione internazionale e sviluppo, partecipazione (3)

Bessette, Guy. 2006. *People, Land and Water: Participatory Development Communication for Natural*. Ottawa: Earthscan/IDRC

Casmir, Fred. 1991. *Communication in Development* Norwood, N.J.: Ablex.

Guy, Bessette and Rajasunderam. 1996. *PARTICIPATORY DEVELOPMENT COMMUNICATION A West African Agenda*. Ottawa: IDRC.

empowerment (6)

Conger, Jay; and Rabindra Kanungo. 1988. "The Empowerment Process: Integrating Theory and Practice." *The Academy of Management Review* 13:471-482.

FAO and UN. 1996. "Communication for Rural Development in Mexico." in *Available online at the Communication Initiative Website*.

Gumucio Dragon, Alfonso. 2001. "Making Waves. Stories of Participatory Communication for Social Change. NUTZIJ." CFSC - Comminit (Communication Initiative Network) // Rockfeller Foudation.

Johansson, Lars. 2006. "Camcorders, cassava and crude." *ICTUpdate* Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA) ACP–EU.

Pellai, Alberto;, Valentina; Rinaldin, and Tamborini Barbara. 2002. *Educazione tra pari: manuale teorico-pratico*

di empowered peer education [Peer education: theorical and practical handbook for an empowered peer education]. Trento: Erikson.

Spreizer, Gretchen;. 1996. "Social Structural Characteristics of Psychological Empowerment." *The Academy of Management Journal* 39:483-504.

filosofia (35)

Abdi, A. 2001. "Identity in the Philosophies of Dewey and Freire: Select Analyses." *Journal of Educational Thought/Revue de la Pensee Educative* 32:181-200.

Arendt, Hannah. 1964. *Vita Activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.

—. 1967. *Le origini del totalitarismo*. Milano: Edizioni di Comunità.

—. 2004. *Verità e politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Austin, J. L. 1962. *How to do things with words*. Cambridge (MASS.): Harvard University Press.

Bateson, Gregory. 2006. *L'umorismo nella comunicazione umana*. Milano: R. Cortina.

Bateson, Gregory, Mary Catherine Bateson, and Giuseppe Longo. 1989. *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Edited by Anonymous. Milano: Adelphi.

Bateson, Gregory and Giuseppe Longo. 1984. *Mente e natura un'unità necessaria*, Edited by Anonymous. Milano: Adelphi.

Baudrillard, Jean. 1995. *Il delitto perfetto*. Milano: Cortina.

Benjamin, Walter. 1976. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.

Flyvbjerg, Bent. 2006. "Five Misunderstandings about Case-Study Research." *Qualitative Inquiry* 12:219-245.

Foucault, Michel. 1977. *Microfisica del potere*. Torino: Einaudi.

—. 1980. *Storia della follia*. Mlano: Rizzoli.

—. 1982. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.

—. 1988. *La volontà di sapere. Storia della sessualità, 1*. Milano: Feltrinelli.

Gadamer, Hans Georg. 1990. *Verità e Metodo*. Milano: Bompiani.

Habermas, Jurgen. 1975. *Lavoro ed interazione*. Milano: Feltrinelli.

—. 1978. *Teoria e prassi nella società tecnologica*. Roma-Bari: Laterza.

—. 1982. *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*. Roma-Bari: Laterza.

—. 1986. *Teoria dell'agire comunicativo*. Bologna: Il Mulino.

—. 1996. *Fatti e norme. Contributi ad una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*. Milano: Guerini e Associati.

—. 1998. *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica, .* Milano: Feltrinelli.

Hegel, Georg Wilhelm Friederich 1987. *Lineamenti di filosofia del diritto.* Roma-Bari: Laterza.

Horkheimer, Max; and Theodor Adorno. 1978. *Dialettica dell'Illuminismo*, vol. Torino: Einaudi.

Kuhn, Thomas. 1979. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche.* Torino: Einaudi.

—. 1987. "What are scientific revolutions?" in *The probabilistic revolution, Vol. 1: Ideas in history*, edited by L. Kruger, J. L. Daston, and M. Heidelberger. Cambridge, MA: MIT Press.

Lipovetsky, Gilles. 1992. *Le crépuscule du devoir.* Paris: Gallimard.

MacIntyre, Alasdair. 2007. *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale.* Roma: Armando.

Marx, Karl. 2007. *Sulla questione ebraica.* Milano: Bompiani.

Mill, John Stuart. 1991. *Saggio sulla libertà.* Milano: Il Saggiatore.

Morandi, Emanuele. 1999. ""Vita activa": l'azione come antropofania in Hannah Arendt." in *Teorie sociologiche dell'azione*, edited by S. Belardinelli. Bologna: il Mulino.

Petit, Jean-Luc. 1990. "L'action intentionnelle." *Raisons Pratiques*:71-84.

Quéré, Luc. 1990. "Agir dans l'espace public. L'intentionnalité des actions comme phénomène social." *Raisons Pratiques*:85-112.

Smith, Adam. 1995. *Teoria dei sentimenti morali.* Milano: Rizzoli.

Tadini, Emilio. 1998. *La distanza.* Torino: Einaudi.

fogo (5)

Evans, Gary. 2005. *John Grierson: Trailblazer of Documentary Film.* Toronto: XYZ editeur/XYZ Publishing.

Hays, Matthew. 2002. "On ethics and aesthetks: the things I cannot change and courage to change." *TAKE ONE.*

MUN-NFB. 1967. "wind of fogo."

White, Jerry. 2006. *The Cinema of Canada.* London: Wallflower Press.

—. 2006. "The Winds of Fogo." Pp. 73-79 in *The Cinema of Canada*, edited by J. White. London: Wallflower Press.

grey literature (12)

Collizzolli, Stefano. 2004a. "Report sulle riprese ed il montaggio del documentario per il T.R.C." Unità di Cooperazione Creativa, documenti di autoformazione.

—. 2004b. "Report dal sopralluogo a Biddu." Unità di Cooperazione Creativa.

—. 2005. "Report dal laboratorio a Biddu." Unità di Cooperazione Creativa, documenti di autoformazione.

EC, Commissione Europea. 2004a. "Equal: idee, esperienze e strumenti nelle buone pratiche dei Partenariati di Sviluppo." *in www.equalitalia.it/Documenti/pdf/Buone_pratiche.pdf.*

—. 2004b. "Guida ai Partenariati di sviluppo: EQUAL II fase 2004-2008." *in http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/equal_partenariati.pdf.*

—. 2004c. "Guida pratica al Mainstreaming EQUAL II fase 2004-2008." *In http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/guida_mainstreaming.pdf.*

—. 2006. "L'Azione 3 Seconda Fase in Italia: Documento strategico." *http://www.equalitalia.it/documenti/pdf/azione3_documento_strategico.pdf.*

Europa, Ismeri. 2006. "Spunti di riflessione per l'autovalutazione - Azione 3." *in http://www.sns-equal.it/mainstreaming/ autovalutazione.doc.*

I.C.S. 2004a. "Progetto: Centro Giovanile di Biddu: azioni di lotta al disagio sociale e prevenzione della violenza domestica." Regione Sardegna.

—. 2004b. "Progetto: Centro Giovanile di Biddu: azioni consolidamento del Centro Giovanile e di prevenzione della violenza domestica." *Regione Friuli Venezia-Giulia.*

Leone, L. 1998. "10 buoni casi di partnership tra terzo settore ed enti locali." Roma: Forum P.A.

MinLav, Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali. 2004. "Progettare con metodo." *http://www.equalitalia.it/Documenti/Guida%20per%20la%20progettazione.doc.*

media studies (40)

Ang, Ian. 1998. *Cercasi audience disperatamente.* Bologna: il Mulino.

Boni, Federico. 2002. "L'etnografia del pubblico dei media." in *Un certo sguardo. Introduzione all'enografia sociale*, edited by A. D. B. dal Lago, Rocco. Roma-Bari: Laterza.

Castells, Manuel. 2002a. *Galassia internet.* Milano: Feltrinelli.

—. 2002b. *L' età dell'informazione: economia, società, cultura.* Milano: Università Bocconi Editore.

Dagron, Di Alfonso Gumucio and Thomas Tufte. 2006. *Communication for Social Change Anthology: Historical and Contemporary Readings.* South Orange, NJ: CFSC Consortium, Inc. (Communication for Social Change) %@ 0977035794.

Dayan, Daniel. 1987. "Lo spettatore preformato." in *Il discorso del film*, edited by C. E.; and S. A.;. Napoli: ESI.

Della Ratta, Donatella. 2005. *Al Jazeera. Media e società arabe nel nuovo millennio.* Milano: Bruno Mondadori.

Eco, Umberto. 1983. *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*. Milano: Bompiani.

Gerbner, George and Larry Gross. 1976. "Living with Television: the Violence Profile." *Journal of Communication* 26:173-199.

Gerbner, Georg;, Larry; Gross, and N; Signorelli. 1986. "Living with Television: the Dynamics of the Cultivation Process." Pp. 17-41 in *Perspectiven on Media Effects*, edited by J. Bryant and D. Zillmann. Erlbaum: Hillsdale.

Hall, Stuart. 2000. "Codifica e decodifica." in *Tele-visioni*, edited by G. Fatelli and A. Marinelli. Roma: Meltemi.

Hartley, John. 1987. "Invisible Fictions: Television Audiences, Paedocracy, Pleasure." *Textual Practice* 1:121-138.

Himanem, Pekka. 2001. *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*. Milano: Feltrinelli.

Jacques, F. 1982. "Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique?" Pp. 157-184 in *Langages, Connaissance et Pratique, Travaux et Recherches*, edited by D. Moulod and J. Vienne. Lille: Universitè de Lille 3.

Kalbfleisch, Pamela. 2003. "Communication Yearbook." Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Katz, Elihu; and Paul Lazarsfeld. 1955. *Personal Influence: the Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. New York: Free Press.

Lazarsfeld, Paul. 1951. "Communication Research and the Social Psychologist." Pp. 218-273 in *Current Trends in Social Psychology*, edited by W. Dennis Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Lazarsfeld, Paul;, B.; Berelson, and Gaudet. H. 1944. *The people's choice: How the Voter Makes Up his Mind in a Presidential Campaign*

. New York: Columbia University Press.

Lippmann, Walter. 1999. *L' opinione pubblica*. Roma: Donzelli.

Lull, James. 1988. *World Families Watching Television*. London: Sage.

—. 1990. *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. London: Routledge.

Mehl, D. 1996. *La Télévision de l'intimité*. Paris: Seuil.

Meyrowitz, Joshua. 1995. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*. Bologna: Baskerville.

Miles, Hugh. 2005. *Al-Jazeera: The Inside Story of the Arab News Channel that is Challenging the West*: Groove Press.

Moores, Shaun. 1998. *Il consumo dei media – un approccio etnografico*. Bologna: Il Mulino.

Morin, Edgar. 1963. *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*. Bologna: Il Mulino.

Morley, David. 1980. *The "Nationwide" audience. Structure and Decoding*. London: BFI.

—. 1981. "Interpreting Television: A Case Study." *U203 Popular Culture* 12:40-68.

—. 1986. *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia.

—. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studie*. London: Routledge.

Noelle Neumann, Elizabeth. 1981. "Mass Media and Social Change in Developed Societies." Pp. 137-165 in *Manss Media and Social Change*, edited by E. Katz and T. Szecsko. London: Sage.

O'Neil, Patrick. 1998. "Democratization and Mass Communication: What Is the Link." Pp. 1-20 in *Communicating Democracy: The Media and Political Transitions*, edited by P. O'Neil. London: Lynne Rienner.

Potter, James. 2005. *Media Literacy*. London: Sage.

Stella, Renato. 1999. *Box Populi. Il sapere ed il fare della neotelevisione*. Roma: Donzelli.

Thompson, John B. 1990. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication.* Cambridge: Polity Press.

—. 1995. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media.* Cambridge: Polity Press.

—. 1998. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media.* Bologna: Il Mulino.

Wolf, Mauro. 1985. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milano: Bompiani.

—. 1992. *Gli effetti sociali dei media*. Milano: Bompiani.

wu-ming. 2002. *Esta revoluciòn non tiene rostro: escritos sobre catàstrofes, literatura, mitopiesis.* Guadalajara: Acuarela Editorial.

metodologia (26)

Beaud, Stéphane and Florence Weber. 1998. *Guide de l'enquète du terrain – produire et analyser des donnèes ethographiques*. Paris: La Découverte.

Becker, Howard S. 1996. "The Epistemology of Qualitative Research." Pp. 53-71 in *Essays on Ethnography and Human Development*, edited by R. C. Jessor, Anne; Schewder, Richard. Chicago: University of Chicago Press.

—. 2005. "Inventer chemin faisant: comment j'ai écrit Les mondes de l'art." Pp. 57-63 in *L'analyse du social: Les modes d'explication*, edited by D. Mercure. Quebec: Les presses de l'Universitè Lava.

Corbetta, Pier Giorgio. 1999. *La ricerca sociale: metodologie e tecniche*. Bologna: Il Mulino.

Dal Lago, Alessandro; and Rocco De Biasi. 2002. "Un certo sguado. Introduzione all'etnografia sociale." Roma-Bari: Laterza.

Denzin, Norman .K. 1997. *Interpretative Ethnography*. London, Thousand Oaks, Dehli: Sage.

Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln. 1994. "Handbook of Qualitative Research." Thousand Oaks: Sage.

Denzin, Norman K.; and Yvonna S. Lincoln. 1994. "Introduction: entering the field of qualitative research." Pp. 1-17 in *Handbook of qualitative Research* edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. London, Dehli, Thousand Oaks: Sage.

Denzin, Norman .K.; and Yvonna S. Lincoln. 2000. "Handbook of qualitative Research ". Thousand Oaks, London, Dehli: Sage.

Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln. 2000. "The policies and practices of interpretation." Pp. 897-992 in *Handbook of qualitative Research* edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousand oaks, London, Dehli: Sage.

Faccioli, Patrizia; and Giuseppe Losacco. 2003. *Manuale di Sociologia Visuale [Visual Sociology Handbook].* Milano: FrancoAngeli.

Glaser, Barney G.;. 1978. *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory.* Mill Valley, CA: Sociology Press.

Glaser, Barney G.; and Anselm L. Strauss. 1967. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research.* Chicago: Aldine.

Holt, Nicholas. 2003. "Representation, Legitimation, and Autoethographic Writing Story." *International Journal of Qualitative Methods* 2.

Matera, Vincenzo. 1996. *Raccontare gli altri. Lo sguardo e la scrittura nei libri di viaggio e nella letteratura etnografica.* Lecce: Argo.

Melucci, Alberto. 1991. *Il gioco dell'io.* Milano: Feltrinelli.

Montesperelli, Paolo. 1988. *L' intervista ermeneutica.* Milano: FrancoAngeli.

Pryluck, Calvin. 1988. "Ultimately We Are All Outsiders." Pp. 255-68 in *New Challenges for Documentary*, edited by A. Rosenthal. Los Angeles: University of California Press.

Ranci, Costanzo. 1998. "Relazioni difficili. L'interazione fra ricercatore ed attore sociale [Difcult relationships. The interacion between researcher and social actor]." Pp. 33-54 in *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura [Towards a reflexive sociology. Qualitative research and culture]*, edited by A. Melucci. Bologna: Il Mulino.

Ricolfi, Luca. 1997. *La ricerca qualitativa.* Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Sacks, Harvey; , Emanuel; Schegloff, and Gail Jefferson. 1974. "La presa di turno nella conversazione." in *Linguaggio e contesto sociale*, edited by Gigliolo-Fele. Bologna: Il Mulino.

Schwartz, Howard; and Jerry Jacobs. 1979. *Sociologia qualitativa: un metodo nella follia.* Bologna: Il Mulino.

Sclavi, Marianella. 2003. *Arte di Ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte.* Milano: Bruno Mondadori.

Silverman, David 2002. *Come fare ricerca qualitativa.* Roma: Carocci.

Weber, Max. 2001. *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali.* Milano: Comunità.

Zanfrini, Laura. 1998. *Leggere le migrazioni – i risultati della ricerca empirica, le categorie interpretative, i problemi aperti.* Milano: Franco Angeli.

metodologia, autoetnografia *(7)*

Ellis, Caroline;. 1995. *Final Negotiations: A Story of Love, Loss, and Chronic Illness.* Philadelphia, PA: Temple University Press.

Ellis, Caroline; and Arthur Bouchner. 2000. "Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject." in *Handobook of Qualitative Research*, edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousank Oaks, London, Dehli: Sage.

Furman, Rich. 2006. "Autoethnographic Poems and Narrative Reflections: A Qualitative Study on the Death of a Companion Animal." *Journal of Family Social Work* 9:14.08.2006.

Jones, Stacey Holman. 1994. "Autoethnography: Making the Personal Political." in *Handbook of Qualitative Research*, edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage.

Reed-Danahay, Deborah. 1995. *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social.* Oxford (UK) / New York: Berg.

Rosiek, Jerry. 2006. "Toward Teacher Education that takes the Study of Culture as Foundational: building Bridgers between Teacher Knowdlege Research ans Educational Ethnography." Pp. 259-286 in *Innovation in Educational Ethnography*, edited by G. Spinler. London: Routledge.

Strathern, M. 1987. "The Limits of Auto-Anthropology." Pp. 59-67 in *Anthropology at Home*, edited by A. Jackson. London: Tavistock Publications.

metodologia, case studies (7)

Abbott, A. . 1992. " What do cases do? Some notes on activity in sociological analysis." Pp. 53-82 in *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*, edited by C. C. Ragin and H. S. Becker. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Becker, Howard S.; and Charles C. Ragin. 1992. "What is a Case? Exploring the Foundations of Social Inquiry." Cambridge: Cambridge University Press.

Ecksein, H. 1975. "Case study and theory in political science." Pp. 79-137 in *Handbook of Politcal Science*, edited by J. Greenstein and N. W. Polsby. Reading, MA: Addison-Wesley.

Eysenck, Hans J. 1976. "Introduction." Pp. 1-15 in *Case studies in behaviour therapy*, edited by H. J. Eysenck. London: Routledge.

Faundez, Antonio; and Paulo Freire. 1989. *Learning to question: a pedagogy of liberation*. New York: Continuum.

Ragin, Charles C. 1992. " “Casing” and the process of social inquiry." Pp. 217-226 in *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*, edited by C. C. ragin and H. S. Becker. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Yin, Robert. 2002. *Case Study Research. Design and Methods.* . London-Dehli-Thousand Oaks: Sage.

metodologia, narrazione (3)

Bertaux, Daniel. 1997. *Les recits de vie.* Paris: Nathan.

Marradi, Antonio. 2006. *Raccontar Storie. Un nuovo modo per indagare sui valori [Telling stories. A new way to study values].* Roma: Carocci.

Marrone, Gianfranco, Nicola Dusi, and Giorgio Lo Feudo. 2007. "Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana." Roma: Meltemi.

metodologia, scrittura *(2)*

Colombo, Enzo. 1998. "De-scrivere il sociale, stili di scrittura." in *Verso una sociologia riflessiva*, edited by A. Melucci. Bologna: il Mulino.

Wolcott, Harry. 1990. *Writing Up Qualitative Research.* London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

questione israelo/palestinese (25)

Bank, World. 2003. "Two Years of Intifada, Closures and Palestinian Economic Crisis. An Assessment."

Batrawi, Walid. 2005. "That's why there will be no internet media in many arab countries!" *i-MAG*:31-33.

Batrawi, Walid; and C. Jessen. 2006. "Media Project Palestine." Pp. 26: Shams Consortium.

Boyd, Douglas. 1999. *Broadcasting in the Arab World: A Survey of the Electronic Media in the Middle East.* Ames: Iowa State University Press.

Della Ratta, Donatella. 2005. *Al Jazeera. Media e società arabe nel nuovo millennio.* Milano: Bruno Mondadori.

della Seta, Simonetta 1999. *Israeliani e palestinesi: Il costo della non pace.* Firenze: Editrice La Giuntina.

Falso, Simone. 2006. "Panorama di Biddu."

Hass, Amira. 1999. *Drinking the Sea at Gaza.* New York: Owl Books.

Hirst, David. 2004. *Senza Pace. Un secolo di conflitti in Medio Oriente.* Roma: Nuovi Mondi Media.

ILO, (International Labour Organization). 2004. "The situation of workers of the occupied Arab territories." edited by R. o. t. D.-G. Appendix: ILO.

Kapeliouk, Amnon. 2004. *Arafat, l'irriducibile.* Milano: Ponte alle Grazie.

Khosrokhavar, Farhad. 2002. *Les Nouveaux Martyrs d'Allah.* Paris: Flammarion.

Morris, Benny. 2001. *Vittime*. Milano: Rizzoli.

Nawafeth, Youth Forum. 2005. "Social Life in Biddu Village, Palestine: Between Segregation and Unemployment." Nawafeth Youth Forum.

Palestinian Statistics, Central Bureau of. 1997. "Communities Survey in Ramallah and El-Bireh Governatorate." Palestinian Authority, Ramallah.

—. 2006. "Census FInal Results –Summary (Population, Housing , Buildings & Establishments) Jerusalem Governorate." Palestinian Authority.

—. 2007. "Violence Against Women in Palestinian Society (Domestic Violence Survey 2005/2006)." Palestinian Authority.

Philo, Greg and Mike Berry. 2004. *Bad News from Israel*. London: Pluto Press.

Pick, D. 1997. "Dictatorship vs. Developing Democracy: The case of the Palestinian Press."

Reynhart, Tanya. 2006. *The Road Map to Nowhere: Israel/Palestine Since 2003*. London - New York: Verso.

Rugh, William. 1987. *The Arab Press: News Media and Political Process in the Arab World*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Said, Edward W. 1995. *La questione palestinese. La tragedia di essere vittime delle vittime*. Roma: Gamberetti.

Said, Edward W. and Christopher Hitchens. 2001. "Blaming the victims. Spurious Scholarship and the Palestinian Question." London - New York: Verso.

Sakr, Naomi. 2001. *Satellite Realms: Transnational Television, Globalization and the Middle East*. New York and London: Taurus.

University, John Hopkins. 2002. "Nutritional Assessment of the West Bank and Gaza Strip." Jerusalem.

questione israelo/palestinese, media (6)

Amal, Jamal. 2005. *Media politics and democracy in Palestine: political culture, pluralism, and the Palestinian authority*. Brighton - Portland: Sussex Academic Press.

Amnesty, International. 2000. "Palestinian Authority Silencing Dissent." Amnesty International, http://web.amnesty.org.

Batrawi, Walid. 2001. "Private Television in Palestine." Mass Communications, Leicester University, UK, Leicester.

CPJ. 2001. "Middle East and North Africa, Palestinian National Authority." Committee to Protect Journalists (CPJ), New York.

Hirst, David. 2000. "Al-Jazeera, la più vista dagli arabi." in *Le Monde Diplomatique*. Paris.

Kuttab, Daoud. 2003. "La narrazione del conflitto israeliano-palestinese nelle televisioni arabe e occidentali." Pp. 129-132 in *Schermi di guerra. Le responsabilità della comunicazione audiovisiva*, edited by A. Giannarelli. Roma: Ediesse.

partecipazione (18)

AA., VV. 2004. *La società in trasformazione. Scienza, politica e lavoro.* Roma: Manifestolibri.

Banducci, Susan;, Todd; Donovan, and Jeffrey Karp. 2004. "Minority Representation, Empowerment, and Participation." *Journal of Politics* 66:543-556.

Barba, Eugenio. 1996. *Teatro solitudine, mestiere, rivolta*, Edited by Anonymous. Milano: Ubulibri.

—. 1998. *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia.* Bologna: Il mulino.

Brigandì, Igor. 2008. "Integrazione e partecipazione. Rifugiati politici e video partecipativo nel progetto Equal-Meta a Bologna." Tesi di Laurea, Scienze delle comunicazione pubblica, sociale e politica, Università di Bologna - Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna.

Catarsi, Carlo and Samuele Nale. 1998. *L'agire comunicativo ai margini della società. Isolamento sociale e riapertura della comunicazione.* Milano: Franco Angeli.

Dragone, Monica. 2003. "Il teatro sociale in Moldova. Valutazione finale della componente di teatro sociale del progetto Youth Against Social Exclusion in Moldova – YASEM, finanziato dalla Commissione Europea, programma TACIS-IBPP." I.C.S., Roma.

Fraser, Colin; and Sonia Retrepo-Estrada. 1998. *Communicating for Development: Human Change for Survival.* London, New York: I.B.Tauris.

Huges, Robert. 1987. "Empowering Rural Families and Communities." *Family Relation* 36:396-401.

Keane, John. 1991. *The Media and Democracy.* Cambridge: Polity Press.

Kesby, Mike. 2005. "Retheorizing Empowerment-through-Participation as a Performance in Space: Beyond Tyranny to transformation." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30:2037-2065.

Lanzara, Giovan Francesco. 1993. *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni.* Bologna: Il Mulino.

Nair, Di K. Sadanandan and Shirley A. White. 1993. *Perspectives on Development Communication.* London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage %@ 0803991320.

Packard, Josh. 2008. "'I'm gonna show you what it's really like out here': the power and limitation of participatory visual methods." *Visual Studies* 23:63-77.

Quadri, Franco. 1984. *Invenzione di un teatro diverso Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama.* Torino: G. Einaudi.

Rappaport, J;. 1986. "In praise of paradox. A social policy of empowerment over prevention." in *Redefining Social Problems*, edited by E. Seidman and J. Rappaport. New York: Plenum Press.

Segre, Andrea. 2005. "Raccontare la sofferenza. Le pratiche comunicative in tre diversi tipi di produzioni audiovisive che narrano il dolore a distanza." Dottorato in Sociologia: Processi Comunicativi e interculturali nella sfera pubblica, Università di Padova - Università di Bologna, Padova.

Tommasoli, Massimo. 2001. *Lo sviluppo partecipativo. Analisi sociale e logiche di pianificazione.* Roma: Carocci.

pedagogia (17)

Berthoff, Ann. 1987. "Introduzione." Pp. xi-xxiii in *Literacy: Reading the Word and the World*, edited by P. Freire and D. Macedo. South Hadley, MA: Bergin and Garvey.

Farr, Robert M. and Serge Moscovici. 1995. *Rappresentazioni sociali*, Edited by Anonymous. Bologna\: Il mulino\.

Freire, Paulo. 1970. "Cultural Action for Freedom." *Harvard Educational Review*.

—. 1973. *L'educazione come pratica della libertà*. Milano: Mondadori.

—. 1979. *Pedagogia in cammino*. Milano: Mondadori.

—. 1981. *La pedagogia degli oppressi*. Milano: Mondadori.

—. 1985. "Introduzione." Pp. 6-24 in *Educaciòn del adultos en America Latina*, edited by J. Werthein. Buenos Aires: Ediciones del la Flor.

—. 1996. *Letters to Cristina: Reflections on My Life and Work*. New York: Routledge.

—. 2008. *Pedagogia della speranza. Un nuovo approccio alla pedagogia degli oppressi.* Torino: EGA - Edizioni Gruppo Abele.

Freire, Paulo; and Donaldo Macedo. 1987. *Literacy: Reading the Word and the World*. South Hadley, MA: Bergin and Garvey.

Latouche, Serge. 2000. *La sfida di Minerva*. Torino: Bollati Boringhieri.

Maccoby, Michael. 1971. "Review: Literacy for the Favelas." *Science (new series)* 172:671-673.

Mattingly, C. . 1991. "Narrative reflections on practical actions: Two learning experiments in reflective storytelling." Pp. 235-257 in *The reflective turn: Case studies in and on educational practice*, edited by D. A. Schön. New York: teachers College Press.

Paulston, Rolland. 1992. "Review: Ways of seeing Education and Social Change in Latin America: Phonomonographic Perspective." *Latin American Research review* 27:177-202.

Quoss, Bernita. 1992. "Teaching Family Policy Through Advocacy and Empowerment." *Family Relation* 41:39-43.

Ronald, Kate; and Hephzibah Roskelly. 2001. "Untested feasibility: Imaging the Pragmatic Possibility of Paulo Freire." *College English* 63:612-632.

Sclavi, Marianella. 2005. *A una spanna da terra. Una giornata di scuola negli Stati Uniti e in Italia e i fondamenti di una metodologia umoristica.* Milano: Bruno Mondadori.

pedagogia, partecipazione (1)

Rodari, Gianni. 1973. *grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.

pedagogia, visuale (1)

Goldfarb, Brian. 2002. *Visual Pedagogy : Media Cultures in and Beyond the Classroom*. Durham: Duke University Press.

psicologia, psicologia sociale, psicanalisi (14)

Ba, Gabriella. 2003. "Strumenti e tecniche della riabilitazione psichiatrica e psicosociale." Milano: Franco Angeli.

Castiglioni, Ida. 2005. *La comunicazione interculturale*

competenze e pratiche, Edited by Anonymous. Roma: Carocci.

FAO. 1987. "A rural communication system for development in Mexicòs tropical lowlands." *Developement communication case study*.

Jackson, D.D. 1964. *Eziologia della schizofrenia*. Milano: Feltrinelli.

Lilienfeld, S.O. 2007. "Psychological treatments that cause harm." *Perspective on Psychological Science*:53-70.

Manghi, Davide. 2003. *Vedere se stessi. La psicoterapia mediata dal video*. Milano: F. Angeli.

Montero, Maritza. 1998. "Dialectic between active minorities and majorities: A study of social influence in the community." *Journal of Community Psichology* 26:281-289.

Moscovici, Serge. 1980. "Toward a theory of conversion behavior." Pp. 209-239 in *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 13, edited by L. Berkowitz. New York: Academic Press.

—. 1981. *Psicologia delle minoranze attive*. Torino: Boringhieri.

—. 1985a. "Innovation and minority influence." Pp. 9-52 in *Perspectives on minority influence*, edited by S. Moscovici, G. Mugny, and V. Van Armaet. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

—. 1985b. "Social influence and conformity." in *The Handbook of Social Psichology*, edited by G. Lindsey and e. Aronson. New York: Random House.

Muzzi, Caterina; Ortolani, Claudia. 2003. "Le mappe cognitive come strumeto di analisi delle "distanze cognitive" nelprocesso decisionale." *Studi Organizzativi*.

Recalcati, Massimo. 1996. *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*. Milano: Bruno Mondadori.

Triulzi, Alessandro. 2005. "Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo." Napoli: L'Ancora del Mediterraneo.

semiotica (8)

Barthes, Roland. 1966. *Miti d'oggi.* Milano: Lerici.

Eco, Umberto. 1962. *Opera Aperta.* Milano: Bompiani.

Eco, Umberto 1968. *La struttura assente.* Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. 1975. *Trattato di Semiotica Generale.* Milano: Bompiani.

—. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: Bompiani.

Eco, Umberto; and Paolo Fabbri. 1978. "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale." *Problemi dell'informazione*:555-597.

Hymes, David. 1964. "Verso un'etnografia della comunicazione: l'analisi degli eventi comunicativi." in *Linguaggio e Contesto Sociale*, edited by P. P. F. Giglioli, Giolo Bologna: Il Mulino.

Lotman, Jurij. 1985. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti.* Venezia: Marsilio.

sfera pubblica (24)

Alberoni, F; and et al. 1967. *L'attivista di Partito.* Bologna: Il Mulino.

Appadurai, Arjun. 2001. *Modernità in polvere.* Roma: Meltemi.

Boltanski, Luc. 1990a. "La dènonciation politique." in *L'amour et la justice comme compétences*, edited by L. Boltanski. Paris: Métaillé.

Bourdieu, Pierre. 1973. "L'opinion publique n'existe pas." *Les temps modernes*:1282-1309.

Cammaerts, Bert; and Leo Van Audenhove. 2005. "Online Political Debate, Unbounded Citizienship, and the Problematic Nature of a Transnational Public Sphere." *Political Communication*:179-196.

Cristante, Stefano. 1999. *Potere e comunicazione: sociologie dell'opinione pubblica.* Napoli: Liguori.

—. 2005. *Media philosophy: interpretare la comunicazione-mondo.* Napoli: Liguori.

Dacheux, Eric. 2001. "L'utopie en actes: le role des associations dans l'espace public européen." in *Utopiass.* Bruxelles.

Guareschi, Massimiliano. 1997. "Un lapsus di Tocqueville: un liberale francese, pochi indiani e molti schiavi." in *Lo straniero e il nemico – Materiali per l'etnografia contemporanea*, edited by A. Dal Lago. Genova-Milano: Costa & Nolan.

Habermas, Jurgen. 1974. *Storia e critica dell'opinione pubblica.* Roma-Bari: Laterza.

Hilgartner, Stephen and Charles L. Bosk. 1988. "The rise and fall of social problems: a public arenas model." *The American Journal of Sociology* 94:53-68.

Melucci, Alberto. 1974. *Lotte sociali e mutamento*, Edited by Anonymous. Milano\: Celuc\.

—. 1976. *Movimenti di rivolta*, Edited by Anonymous. Milano\: Etas libri\.

Paicheler, Geneviéve. 2005. "Les associations de lutte contre le SIDA eta la communication publique: une influence minoritaire." *Hermes*:103-109.

Pasolini, Pierpaolo. 1975. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.

Paulussen, S., Heinonen, A., Domingo, D., & Quandt, T. 2007. "Doing It Together: Citizen Participation In The Professional News Making Process." *Observatorio (OBS*) [Online]* 1.

Privitera, Walter. 1996. *Il luogo della critica. Per leggere Habermas*. Catanzaro: Rubbettino.

Steinbruner, J.D. 1974. *The Cybernetic Theory of Decision. New Dimension of Political Analysis*. Princeton (NJ): Princeton university Press.

Stern, Steve. 2006. *Battling for hearts and minds: memory's struggles in Pinochet' Chile, 1973-1988*. Durham: Duke University Press.

Tocqueville, Alexis de. 1992. *La democrazia in America*. Milano: Rizzoli.

Tranfaglia, Valerio Castronovo e Nicola. 1976. "La stampa italiana nel capitalismo." Roma - Bari: Laterza.

Valer, Antonella and Wolfgang Sachs. 2000. *Bilanci di giustizia*, Edited by Anonymous. Bologna\: Emi\.

Vertovec, d. 1999. "Conceiving and researching Transnationalism." *Ethnic and racial studies* 22.

Walzer, Michael. 1987. *Sfere di giustizia*. Milano: Feltrinelli.

social media (30)

Autonome a.f.r.i.k.a gruppe, Luther Blisset, Sonja Brünzels. 2001. *Comunicazione-guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*. Roma: DeriveApprodi.

Bailey, Olga;, Bart; Cammaerts, and Nico Carpentier. 2007. *Understaning Alternative Media*. Milton Keynes: Open University Press.

Baldelli, Pio. 1972. *Informazione e controinformazione*: Massotto Edizioni.

Baraglini, Marcello. 1974. *Fare controinformazione*. Roma: Stampa Alternativa.

Bayles, Tiga. 1997. "Indigenous Broadcasting in Australia." *Media Developement*.

Bifo aka Berardi, Franco. 2006. *Skizomedia*. Roma: DeriveApprodi.

Bifo aka Berardi, Franco, M. Jacquemet, and G. Vitali. 2003. *Telestreet. Macchina immaginativa non omologata*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Blisset, Luther. 1995. *Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*. Roma: Castelvecchi.

—. 2000. *Totò, Peppino la guerra psichica - release 2.0*. Torino: Einaudi.

Bougleux, Alberto. 2004. "Telestreet, ovvero l'alfabeto della TV." in *Le Nuove Emittenti*, edited by P. Mancini. Firenze: CORECOM.

Cammaerts, Bart; and Nico Carpentier. 2007. "Reclaiming the Media. Communication Rights and Democratic Media Roles." European Communication Research and Education Associacion Series, vol. 3: Intellect Books.

Carpentier, Nico. 2007. *Transnationalism, Community media and the city*. Bruxelles: VUB.

Carpentier, Nico; and Benjamin De Cleen. 2008. "Participation and Media Production: Critical Reflection on Content Creation." Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Cedroni, Lorella. 2004. "Processi sociali e nuove forme di partecipazione politica." Milano: FrancoAngeli.

Downing, John. 2001. *Radical media: rebellion, communication and social movements*. London: Sage.

Eco, Umberto; and Patrizia Violi. 1976. "La controinformazione." in *La stampa italiana nel capitalismo*, edited by V. C. e. N. Tranfaglia. Roma- Bari: Laterza.

Eder, Klaus. 2006. "Atti della Lezione Magistrale - Trento, 12 febbraio 2006."

Emke, Ivan. 1998. "IN THEIR OWN IMAGE: Local Broadcasting Initiatives and Economic Development in Southwestern Newfoundland." in *Canadian Sociology and Anthropology Association*. Ottawa.

Goffman, Ken; and Dan Joy. 2004. *Controculture. Da Abramo ai no global*. Roma: Fazi.

Gruber, Klemens. 1997. *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti sociali degli*

anni '70. Milano: Costa & Nolan.

Guido Gili and Anna Lucia Natale. 1995. *Immagini di realtà – L'informazione d'attualità nella televisione pubblica e Privata (1988 - 1994*. Milano: Franco Angeli.

Harding, Thomas. 1997. *The video activist handbook*. London: Pluto Press.

Hebdige, Dick. 1996. *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*. Milano: Costa & Nolan.

Hoffer, Avi. 1999. *Digital Guerrilla video: a grassroots guide to the revolution*: CMP Books.

Howley, Di Kevin. 2005. *Community Media: People, Places, and Communication Technologies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Kevin Robins and Antonia Torchi. 1993. "Geografia dei media. Globalismo, localizzazione ed indentità culturale." Pp. 270. Bologna: Baskerville.

Lovink, David Garcia e Geert. 2002. "L'Abc del media tattici." Pp. 11-29 in *Media Activism: Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, edited by M. Pasquinelli. Roma: DeriveApprodi.

Mattoni, Alice. 2009. "Tra consenso e conflitto. Pratiche mediali nei movimenti italiani contro la precarietà del lavoro." *Partecipazione e Conflitto*.

Pasquali F., Sorice M. 2005. "Gli altri media. Ricerca nazionale sui media non-mainstream,." Milano: Vita & Pensiero.

Pasquinelli, Matteo. 2002. "Media Activism: Strategie e pratiche della comunicazione indipendente." Roma: DeriveApprodi.

Anderson, Benedict. 1996. *Comunità Immaginarie*. Roma: ManifestoLibri.

Bauman, Zygmund. 2001. *The individualyzed Society*. Cambridge: polity Press.

Beaud, Stéphane and Florence Weber. 1998. *Guide de l'enquète du terrain – produire et analyser des donnèes ethographiques*. Paris: La Découverte.

Blondau, Cécile; and Jean-Christophe Sevin. 2004. "Entretien avec Luc Boltanski : Une sociologie toujours mise à l'épreuve. ." *etnographiques.org* [online].

Boltanski, Luc. 1990. *L'amour et la justice comme competences* Paris: Métailié.

Bonomi, Aldo. 2002. *La comunità maledetta. Viaggio nella coscienza di luogo*. Torino: Comunità.

Collins, Randall. 1992. *Teorie Sociologiche*. Bologna: Il Mulino.

Crespi, Franco. 1994. *Imparare ad esistere*. Roma: Donzelli.

De Blic, Damien. 2000. "La sociologie politique et morale de Luc Boltanski " *Raisons Politiques*:149-158.

Di Giacomo, Jean Pierre and Serge Moscovici. 1985. *Rappresentazioni sociali e movimenti collettivi*, Edited by Anonymous. Napoli\: Liguori\.

Duranti, Alessandro. 1992. *Etnografia del parlare quotidiano*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Giglioli, Pierpaolo and Giolo Fele. 2000. *Linguaggio e contesto sociale*, Edited by Anonymous. Bologna: Il Mulino.

Ricolfi, Luca. 1997. *La ricerca qualitativa*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Sacks, Harvey; , Emanuel; Schegloff, and Gail Jefferson. 1974. "La presa di turno nella conversazione." in *Linguaggio e contesto sociale*, edited by Gigliolo-Fele. Bologna: Il Mulino.

Schwartz, Howard; and Jerry Jacobs. 1979. *Sociologia qualitativa: un metodo nella follia*. Bologna: Il Mulino.

Sennett, Richard. 1999. *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*. Milano: Feltrinelli.

Silverman, David 2002. *Come fare ricerca qualitativa*. Roma: Carocci.

Speltini, Giuseppina; Palmonari, Augusto. 1999. *I gruppi sociali*. Bologna: Il Mulino.

Trasher, F.M. et al. 1927. *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.

Weber, Max. 1983. "L'etica protestante e lo spirito del capitalismo " in *Sociologia della Religione*, edited by M. Weber. Torino: Comunità.

—. 2001. *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*. Milano: Comunità.

Zanfrini, Laura. 1998. *Leggere le migrazioni – i risultati della ricerca empirica, le categorie interpretative, i problemi aperti*. Milano: Franco Angeli.

sociologia, classici (47)

Banfield, E.C. 1958. *The Moral Basis of a Backward Society*. Glencoe: The Free Press.

Bateson, Gregory. 1993. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. berkeley: University of California Press.

—. 1986. "Telling about Society." Pp. 121-135 in *Doing Things together*. Evanston, IL: Northwester University press.

—. 1993. *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*. Torino: EGA.

Berger, Peter; and Thomas Luckmann. 1967. *La costruzione sociale della realtà*. Bologna: Il Mulino.

Blumer, Herbert. 1969. *Symbolic Interationism* . New York: Prentice-Hall, Engelwood Cliffs

—. 2006. *La metodologia dell'interazionismo simbolico*. Roma: Armando.

Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Parigi: Gallimard.

Bourdieu, Pierre. 1978. *Campo del potere e campo intellettuale*. Cosenza: Lerici.

—. 1983. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.

Elias, Norbert. 1988. *Il processo di civilizzazione*. Bologna: il Mulino.

Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

—. 2004. *La fiducia, una risorsa per coordinare l'interazione*. Roma: Armando.

Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and self-identity. self and society in the late modern age*. Stanford: Stanford University Press.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*

—. 1956. "The Nature of Deference an Demeanor." *American Anthropologist* 58:475-499.

—. 1968. *Asylums*. Torino: Einaudi.

—. 1969. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il mulino.

—. 1971. *Il comportamento in pubblico*. Torino: Einaudi.

—. 1987. *Forme del parlare*. Bologna: Il Mulino.

—. 1988. *Il rituale dell'interazione*. Bologna: Il mulino.

—. 1988 b. *L'interazione strategica*. Bologna: Il mulino.

—. 2001. *Frame Analisys. L'organizzazione dell'esperienza*. Roma: Armando.

—. 2003. *Espressione ed Identità. Giochi, ruoli, teatralità*. Bologna: Il Mulino.

—. 2003. *Stigma. L'identità negata*. Verona: Ombre corte.

Latouche, Serge. 1984. *Le proces de la science sociale*, Edited by Anonymous. Paris\: Anthropos\.

Luhmann, Niklas. 2006. *Osservazioni sul moderno*. Roma: Armando.

Mead, George Herbert. 1934. *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist.* Chicago: Chicago University Press.

Melucci, Alberto. 1977. *Sistema politico, partiti e movimenti sociali*, Edited by Anonymous. Milano\: Feltrinelli\.

—. 1982. *L' invenzione del presente*, Edited by Anonymous. Bologna\: Il mulino\.

—. 1984. *Altri codici.* Bologna: Il mulino.

—. 1998. "Metodi qualitativi e ricerca rifflessiva." Pp. 295-317 in *Verso una sociologia riflessiva. ricerca qualitativa e cultura*, edited by A. Melucci. Bologna: Il Mulino.

—. 2000. *Culture in gioco*, Edited by Anonymous. Milano\: Il saggiatore\.

—. 2000. *Diventare persone*, Edited by Anonymous. Torino\: Edizioni Gruppo Abele\.

—. 2000. *Parole chiave*, Edited by Anonymous. Roma\: Carocci\.

Melucci, Alberto and Anna Fabbrini. 1991. *I luoghi dell'ascolto*, Edited by Anonymous. Milano\: Guerini studio\.

Park, Robert. 1955. *Society, Collective Behaviour, News and Opinion. Sociology and Modern Society.* New York: The Free Press.

Pike, Kenneth. 1967. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior.* Den Haag: Moutin.

Ranulf, Svend. 1938. *Moral Indignation and Midde Class Psychology. A Sociological Study.* Copenhagen: Levin & Munskgaard.

Schutz, Alfred. 1979. *Saggi sociologici.* Torino: UTET.

Simmel, Georg. 1983. *Forme e giochi di societa. Problemi fondamentali della sociologia*, Edited by Anonymous. Milano: Feltrinelli.

—. 1989. *Sociologia.* Milano: Comunità.

—. 1998. *La differenziazione sociale.* Bari etc.: Laterza.

—. 1998. *Sociologia.* Torino: Edizioni di Comunità.

—. 2001. *Il povero.* Roma: Armando.

Touraine, Alain. 1993. *Critica della modernità.* Milano: Il Saggiatore.

sociologia delle migrazioni//diritto d'asilo (24)

Acnur. 2000. "I rifugiati nel mondo."

Colombo, Enzo. 1999. *Rappresentazioni dell'altro.* Milano: Guerini Studio.

-. 2002. *La società multiculturali.* Bologna: Il Mulino.

Dal Lago, Alessandro. 1997. "Lo straniero ed il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea." Genova- Milano: Costa & Nolan.

De Tona, Carla. 2006. ""But What Is Interesting Is the Story of Why and How Migration Happened" Ronit Lentin and Hassan BOUSETTA in Conversation With Carla De Tona [34 paragraphs]. ." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 7:Available at http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0603139.

Frisina, Annalisa; Cancellieri, Adriano. 2009. "Welfare and Values in Europe: Transitions related to Religion, Minorities and Gender (WaVE); ITALY, Padova Case Study Report -- D9." *http://www.waveproject.org/output/Case_Study_Reports/D9_-_Padua.pdf.*

Ganga, Deianira; Scott, Sam. 2006, May. "Cultural "Insiders" and the Issue of Positionality in Qualitative Migration Research: Moving "Across" and Moving "Along" Researcher-Participant Divides [40 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal],* 7:Available at: http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-06/06-3-7-e.htm [Date of Access: 10/08/2009].

Grillo, A. 2000. "Riflessioni sull'approccio transnazionale alle migrazioni." *Afriche ed Orienti*:9-16.

hooks, bell. 1991. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics.* Boston: South End.

I.C.S. 2005. *La protezione negata, primo rapporto sul diritto d'asilo in Italia.* Milano: Feltrinelli.

—. 2006. *L'Utopia dell'Asilo. Il diritto di asilo in Italia nel 2005.* Torino: EGA Libri.

Lombardi, Lia. 2005. *Società, culture e differenze di genere. Percorsi migratori e stati di salute [Society, Culture and gender differences. Migration trails and states of health].* Milano: Franco Angeli.

O'Neil, Maggie; and Ramaswami Harindranath. 2006. "Theorising narratives of exile and belonging : the importance of Biography and Ethno-mimesis in "understanding" asylum " *Qualitative Sociology Review* II:39-53.

Pollini, Gabriele; and Giuseppe Scidà. 2002. *Sociologia delle migrazioni e della società multietnica.* Milano: Franco Angeli.

Riccio, B. 2002. "Etnografia dei migranti transnazionali: l'esperienza senegalese tra inclusione ed esclusione." in *Assimilati ed esclusi*, edited by A. Colombo and G. Sciortino. Bologna: Il Mulino.

Rickman, Noel. 1998. "Looking before and after: refugees and Asylum Seekers in the west." in *Rethinking the trauma of war*, edited by P. P. Bracken, C.: Free Association Books

Saint-Blancat, Chantal. 1995. *L'Islam della Diaspora.* Roma: Edizioni Lavoro.

Santamborgio, Ambrogio. 2003. *Introduzione alla sociologia della diversità.* Roma: Carocci.

Sayad, Abdelmalek. 1999. *La double absence – des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré.* Paris: Seuil.

Schiavone, Gianfranco. 2004. "La difficile strada del diritto d'asilo in Italia. Riflessioni sulle novità della L 189/02 ("Bossi-Fini") in materia di diritto d'asilo." in *CPT. Né qui né altrove. I luoghi della sospensione del diritto. Atti del Convegno. Lecce, 25/26 aprile 2003*, edited by R. a. De Luca, Maria Rosaria. San Cesario (Lecce): Manni Editore.

Sossi, Federica. 2000. *Autobiografie negate – immigrati nei lager del presente.* Roma: Manifestolibri.

Tognetti Bordogna, M. 2004. *I colori del welfare. Servizi alla persona di fronte all'utenza che cambia [The*

colours of welfare. Social services facing changing users]. Milano: Franco Angeli.

Wievorka, Michael. 1993. *Lo spazio del razzismo*. Milano: Il Saggiatore.

Zanfrini, Laura. 1998. *Leggere le migrazioni – i risultati della ricerca empirica, le categorie interpretative, i problemi aperti*. Milano: Franco Angeli.

sociologia, narrazione *(4)*

Jedlowski, Paolo. 1994. *Il sapere dell'esperienza*. Milano: Il Saggiatore.

—. 2000. *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana.* Torino: Bruno Mondadori.

—. 2002. *Memoria, esperienza e modernità*. Milano: FrancoAngeli.

—. 2007. "L'importanza del destinatario. Pratiche narrative, vita quotidiana, esperienza: uno sguardo sociologico." Pp. 81-94 in *Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana*, edited by G. Marrone, N. Dusi, and G. Lo Feudo. Roma: Meltemi.

sociologia, visuale *(11)*

Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Reserach*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Chalfen, Richard. 1997. *Sorrida, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana.* Milano: FrancoAngeli.

Faccioli, Patrizia. 1997. *L'immaginazione sociologica. Relazioni famigliari e ricerca visuale.* Milano: FrancoAngeli.

Faccioli, Patrizia and Douglas Harper. 1999. "Mondi da vedere." Milano: FrancoAngeli.

Grady, John. 1996. "The Scope off Visual Sociology." *Visual Sociology* 11:10-24.

—. 1999. "Come si diventa sociologi visuali." Pp. 253-283 in *In altre parole*, edited by P. Faccioli. Milano: Franco Angeli.

Harper, Douglas. 1982. *Good Company*. Chicago: University of Chicago Press.

—. 2002. "Talking about pictures: a case for photo elicitation." *Visual Studies* 17:13-26.

Losacco, Giuseppe. 1999. "L'uso del video nella ricerca sociologica [The use of video in sociological research]." in *Mondi da vedere - per una sociologia più visuale [Worlds to see - for a more visual sociology]*, edited by P. Faccioli and D. Harper. Milano: FrancoAngeli.

van der Does, Patricia;, Sonja; Edelaar, Imke; Gooskens, Margreet; Lieftin, and Marije van Mierlo. 1992. "Reading Images: a study of a Dutch neighborhood." *Visual Sociology* 7:4-67.

Wagner, J. 1979. "Images of Information. Still Photography in the Social Sciences." london: Sage.

Video Partecipativo (59)

Balit, Silvia. 2003. "Foreword." in *Participatory Video: Images that transform and empower*, edited by S. A. White. Thousand Oaks, London: Sage.

Bery, Renuka. 2003. "Participatory video that empowers." Pp. 102-122 in *Participatory Video: Images that transform and Empower*, edited by S. White. london: sage.

Booker, David. 2003. "Facilitating Participatory Video: India's NGO." Pp. 322-344 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. White. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Braden, Su and Thi Thien Huong Than. 1998. *Video for Development. A casebook for Vietnam*. Oxford - London: Oxfam Press.

Bruce, Gilbert;. 1998, "Speaking of Fish. Exploring the use of Popular Education in Rural Newfoundland." Retrieved 15.05, 2006

Brunetti, Giulia. 2008. "PROGETTO EQUAL-META - MONDI A CONFRONTO. Riflessioni sul caso di Bologna ", Corso di laurea specialistica in Scienze della comunicazione pubblica sociale e politica, Università di Bologna, Bologna.

Chambers, Robert. 2003. *Participatory Workshops - a sourcebook of 21 sets of ideas and activities*. London: Earthscan.

Collizzolli, Stefano. 2009. "Desalojos Cèro. Video partecipativo e dimensione urbana. [Zero Evictions. Participatory Video and Urban Dimension]." *Rizoma Freirano* 5. Urban socials movements and learning processes http://www.rizoma-freireano.org/.

Coryat, Diana. 2008. "Challenging the Silences and Omissions of Dominant Media: Youth-led Media Collectives in Colombia." *Youth Media Reporter* online.

Davies, Rick; and James Dart. 2005, "The "Most Significant change" (MSC) Technique – a guide to its use", Retrieved (http://zahmoo.com/).

Dudley, Mary Jo. 2003. "Voice, visibility, transparency: Participatory Video as Empowerment tool for Colombian Domestic Workers." in *Participatory Video: Images that transform and Empowe*, edited by Anonymous. London: Sage.

Elliott, Dominic. 2008. "How to Buy a PV Camera?" *Insight News*:11.

Ferriera, George. 2006. "Pelican case study: Participatory video in the policy making process: the Keewaytinook-Okimakanak case study." University of Guelph, Canada.

Gadihoke, Sabeena. 2003. "The Struggle to "Empower" A Woman Behind the Camera." Pp. 271-285 in

Participatory Video that Trasforms and Empower, edited by S. White. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

Gomez, Marco. 2006. *Evaluation of the Uses and Benefits of Participatory Video*, Edited by Anonymous: www.insightshare.org.

Guidi, Padma. 2003. "Guatemalan Mayan Women and Participatory Visual Media." Pp. 252-270 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. A. White. London, New Dehli, Thousand Oaks: Sage.

Gwyn, S. 1972. "Film, videotape and social change." Memorial University of Newfoundland, St. Johns.

Huber, Bernard. 1998. "Communicative aspects of participatory video projects: An Explanatory Study." Master Thesis Thesis, Departement of Rural Development Studies, Uppsala.

Jager, Lara, Kathleen Biersdorff, and Denise Young. 1993. "Information on Alberta's Human Rights Law: is it Understandable?" *Rehabilitation Review* 4:http://www.vrri.org/Research/Rehabilitation-Review/Volume-4-No.15-August-1993.html.

Johansson, Lars. 1997a. "Environment Education upside-down: A case study from the Southern Tanzanian coast where villagers educate policy makers through video. ." in *Paper prepared for the IDRC/SIDA workshop on Environmental Education in Eastern and Southern Africa*. Nairobi, 3-7 novembre 2007.

—. 2000a. "Participatory video and PRA in development planning." *Forests, Trees and People Newsletter* Uppsala.

—. 2000b. "Questions and answers about participatory video." *Forests, Trees and People Newsletter* 40/41.

Johansson, Lars and D. R. de Waal. 1997. "Giving people a voice rather than a message." *Participatory Learning and Action Notes* IIED/IDS, London.

Johansson, Lars and Verena Knippel. 1999. "Stonetown Baraza, Participatory TV and Community-Based Rehabilitation in Zanzibar." *AKTC* Geneva.

Kawaya, Jennifer. 1994. "Process video: Self-Reference and Social Change." in *Women in grassroots communication: furthering the social change*, edited by P. Riaño. Thousand Oaks, CA: Sage.

Lazerus, Alison; Keyan Tomaselli. 1989. "Participatory Video: Problems, Prospects and a Case Study." *Group Media Journal* VIII (1):10-15.

Lunch, Chris. 2004. "Participatory Video: Rural People Document their Knowledge and Innovations." *IK Notes, The World Bank Group*.

Lunch, Nick and Chris Lunch. 2006. *Insight into participatory video*. Oxford: Insight.

MacLeod, Paul. 2004. "Participatory Filmmaking and Video - building on the legacy of the Fogo Process." in *Symposium on Communication for Social and Environmental Change*, vol. University of Guelph. University of Guelph.

Mann, Hyung Hur. 2006. "Empowerment in terms of theoretical perspectives: Exploring a typology of the process and components across disciplines." *Journal of Community Psychology* 34:523-540.

Mann, Katherine. 2006. *Connecting Futures Through Film. The evaluative story of the focUS – connecting futures participatory video project* . London: ICAR / London City University.

Martelli, Stefano. 1996. "Videosocializzazione. Processi educativi e nuovi media." in *Laboratorio Sociologic*, edited by C. Cipolla. Milano: Franco Angeli.

Molony, Tegan, Zeze Zonie, and Lauren Goodsmith. 2007. "Through Our Eyes: Participatory Video in

West Africa." *Forced Migration Review* 27:37-38.

Nathanials, N. Q. 2006. "Implementation of Cocoa IPM in West Africa.Participatory Video. A guide to getting started " CABI.

Nemes, G et al. 2007. "Using participatory video to evaluate community development." in *XXII European Congress of Rural Sociology*. Wageningen.

Odutola, Kole Ade. 2003. "Participatory use of Video: A case study of community involvement in story construction." *Global Media Journal* 2.

Okahashi, Patricia. 1998. "Helping People with Developmental Disabilities Learn about and Use Alberta Human Rights Laws." *Rehabilitation Review* 9:http://www.vrri.org/Research/Rehabilitation-Review/Volume-9-No.-3-March-1998.html.

—. 2000. "The potential of Participatory Video." *Rehabilitation Review* 11:1-4.

Piccinini, Carlotta. 2007. "Il video partecipativo come pratica interculturale [Participatory video as intercultural practice]." Tesi di Laurea in Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica, Università di Bologna, Bologna.

Pink, Sarah. 2004. "S. White (ed.) Participatory video: Images that Transform and Empower (review)." *European Journal of Communication* 19:411-412.

Protz, M. 1989. *Seeing and Showing Ourselves: A Guide to Use Small Format Videotapes as a Participatory Tool for Development*. New Dehli: Iona Enterprises.

Protz, Maria. 1989. *Seeing and showing ourselves: A guide to using small format videotape as a participatory toll for development*. New Delhi: Centre for Development of Instructional Technologi.

Riaño, Pilar. 1994. "Women in grassroots communications: furthering the social change." Thousand Oaks, CA: Sage.

Robertson, Clive and Jackie Shaw. 1997. *Participatory Video: A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Developmental Work*. London: Routledge.

Rodrìguez, Clementia. 1994. "A Process of Identity Deconstruction: LAtin American Women producing Video Stories." in *Women in grassroots communications: furthering the social change*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Rose, Kalima. 1992. *Where women are leaders: The SEWA movement in India*. New Dehli: Vistaar Publications.

Satheesh, P. V. 2002. *Participation and Beyond: Handing Over the Camera*, Edited by Anonymous. Hyderabad: Deccan Development Society.

Servaes, Di Jan, Thomas L. Jacobson, and Shirley A. White. 1996. *Participatory Communication for Social Change*. London: Sage

Setchell, Catherine. 2006. "Empowering Communities Through Participatory Video - an interview with Nick Lunch." *The Sharing Circle* 7:Primavera/Estate 2006.

Stuart, Sara. 1989. "Access to Media: Placing Video in the Hands of People." *Media Developement* 36:42-45.

—. 2002. "Camcorders in Activists' Hand. Tools for change." *techsoup.org*.

Thede, Nancy; Ambrosi, Alain. 1991. *Video the changing world*. Montreal: Black Rose Books.

U.C.C., (Unità di Cooperazione Creativa). 2003. "Catalogo."

White, Di Shirley A. 1999. *The Art of Facilitating Participation: Releasing the Power of Grassroots*. London, New

Dehli: Sage.

White, Shirley. 2003. "Involving people in a participatory process." Pp. 33-62 in *Participatory Video that Trasforms and Empower*, edited by S. White. London, New Dehli, Thousand Oaks: Sage.

White, Shirley A.;. 2003. *Participatory Video: Images That Transform and Empower*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage.

White, Shirley A.;, K. Sadanandan; Nair, and Joseph R. Ascroft. 1993. *Participatory Communication: Working for Change and Development.* London, New Dehli: Sage.

zaLab, Aut. Coll. ;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2006. "Zavattini digitale: dai cinegiornali liberi al video partecipativo." *Quaderni del CSCI, IIC, Barcelona* 2.

zaLab, Aut. Coll.;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2007. "Gli occhi non accreditati." Pp. 123-135 in *Lavorare con la diversità culturale*, edited by A. Surian. Trento: Eriksson.

Video Partecipativo, Fogo Process (15)

AA.VV. 1972. *Fogo Process in Communication: a reflection on the use of film & video tape*: Memorial University of Newfoundland, Extension Service.

Crocker, Stephen. 2003. "The Fogo Process: Participatory Communication in a Globalizing World." in *Participatory video: Images that transform and Empower*, edited by S. White. London: Sage.

—. 2008. "Filmmaking and the Politics of Remoteness: The Genesis of the Fogo Process on Fogo Island, Newfoundland." *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures* 2:59-75.

Extension, Departement of. 1972. "Fogo Process in Communication: A reflection on the use of film and video-tape in community development." Memorial University of Newfoundland, St. John's. Fairbairn.

MUN-NFB. 1967. "Childrens of Fogo."

—. 1967. "The Founding of the Cooperative."

—. 1967. "imporfonod."

Quarry, Wendy. 1984. "The Fogo Process: An Interview with Don Snowden." *Interactions* 2:28-63.

—. 1994. "The Fogo Process: An Experiment in Participatory Communication." University of Guelph.

Scott, Robert B. 2002. "Principles of Participatory Communication in Practice:The Saint John Project." *IDSNet.*

Sider, Gerald M. 1986. *Culture and Class in Anthropology and History: a Newfoundland Illustration.* New Yoork: Cambridge Univeristy Press.

Snowden, Donald. 1983. "Eyes see; ears hear." Memorial University, St. John, Newfoundland,

Canada.

Stoddart, Kenneth. 1989. "The Things I Cannot Change-review." *Teaching Sociology* 17:126-129.

Tranfaglia, Nicola. 1999. "Prefazione." in *L'opinione pubblica*, edited by Donzelli. Roma.

Williamson, Anthony. 1973. "The Fogo process. User-oriented communication systems and social development. The Canadian experience." in *UNESCO meeting on the planning and management of new communication systems.* Paris.

visuale (8)

Burnett, R. 1995. *Cultures of Vision*. Lafayette (IN): Indiana University Press.

Jewitt, Carey; and Theo Van Leeuwen. 2001. *Handbook of Visual Analysis.* London: Sage.

Marchessault, Janine. 1995. *Mirror Machine: Video and Identity.* Montreal: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, McGill University.

Michaud, Yves. 2003. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Stock.

Mirzoeff, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture.* London: Routledge.

Smith, Kenneth Louis, Sandra Moriarty, Gretchen Barbatsis, and Keith Kenney. *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. New York: Guildford Press

Starobinski, Jean. 1975. *L'occhio vivente: saggi su Corneille, Racine, Rousseu, Stendhal,Freud.* Torino: Einaudi.

—. 1995. *A piene mani - dono fastoso e dono perverso*, Edited by Anonymous. Torino: Einaudi.